

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES



TESIS DOCTORAL

La construcción fotográfica de la sostenibilidad
Una aproximación desde una perspectiva artística

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Miguel Sánchez-Moñita Rodríguez

Directora

Tomás Zarza Núñez

Madrid, 2018

© Miguel Sánchez-Moñita Rodríguez, 2017

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES

The background of the cover is a photograph of a vast field filled with thousands of discarded, dark-colored tires. The tires are piled haphazardly, creating a dense, textured landscape. In the foreground, there is a layer of dry grass and some small plants, which are tinted with a vibrant blue color, contrasting with the dark brown of the tires.

La construcción fotográfica de la sostenibilidad Una aproximación desde una perspectiva artística

Miguel Sánchez-Moñita Rodríguez

Bajo la dirección del doctor

Tomás Zarza Núñez

Madrid, 2017

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES



La construcción fotográfica de la sostenibilidad Una aproximación desde una perspectiva artística

Memoria para optar al grado de doctor

presentada por

Miguel Sánchez-Moñita Rodríguez

Bajo la dirección del doctor

Tomás Zarza Núñez

Madrid, 2017



A Lucía.

A Tomás, Carmela y Bruno por los días robados.



Agradecimientos

A Tomás Zarza por las largas jornadas de debates, críticas, consejos, direcciones y por contagiarme la pasión por la imagen y la enseñanza. A Toya Legido por estar siempre dispuesta a ayudar con una sonrisa.

A mis padres y mis hermanos haber hecho de mí lo que soy.

A todos mis compañeros y amigos de la Facultad de Bellas Artes que siempre buscaban palabras de ánimo cuando las fuerzas flaqueaban.

A todos mis amigos y vecinos de El Boalo donde poco a poco vamos construyendo otra forma de entender la vida.



ÍNDICE

RESUMEN	17
ABSTRACT	21
JUSTIFICACIÓN.....	24
1. Objeto de estudio	24
2. Pertinencia de la investigación: un mundo en creciente desequilibrio.....	25
2.1 El capitalismo artístico como una nueva forma de destrucción	28
3. Objetivos	31
3.1 Objetivos principales	31
3.2 Objetivos secundarios.....	31
4. Hipótesis de partida.....	32
5. Punto de vista.....	33
6. Metodología	35
7. La ecología y la sostenibilidad en el arte.....	38
8. Los orígenes de esta tesis.....	41
CAPÍTULO I. La imagen de la sostenibilidad en la era del <i>homo videns</i>	45
1. La fotografía hoy.....	45
1.1 La evolución hacia el <i>homo videns</i>	45
1.2 Las pantallas como narradoras del mundo	49
1.3 Vivir en la caverna platónica.....	55
1.4 La imagen ubicua y la ficción compartida en la red de redes	57
1.5 La auto-representación permanente	62
1.6 La vida de los otros y para los otros	63
1.7 La palabra se hizo imagen.....	65

1.8 El nuevo interface que secuestra la realidad.....	68
1.9 Todo se acelera: la imagen en la sociedad del hiperconsumo.....	71
2. Fotografía, arte y sostenibilidad	74
2.1 La reflexión en el mundo de la aceleración.....	74
2.2 Ecofeminismo e imagen: los cuidados como un todo.	78
2.3 Recuperar los lazos con la naturaleza a través del arte	83
3. Sostenibilidad y paisaje: reconocer el verde como algo positivo	85

CAPÍTULO II. Nacimiento y desarrollo de la sostenibilidad en las sociedades posindustriales.....93

1. La sostenibilidad enmarcada en su época	94
1.1 La sociedad del riesgo en la posmodernidad	95
1.2 Origen y tendencias dentro del pensamiento verde	98
1.3 Un acercamiento a la definición de ecología	100
1.4 Ecología y decrecimiento.....	104
2. El nacimiento de la sostenibilidad	107
2.1 Los avisos del mundo científico: un mundo en crisis	108
2.2 La sostenibilidad como cambio de paradigma social	109
2.4 Primera definición de sostenibilidad	116
2.5 Acotando la definición de desarrollo sostenible desde una perspectiva ecológica	118
2.6 La naturaleza como inspiración	120
2.7 Una definición de los diferentes tipos de sostenibilidad	122
3. La construcción de la imagen sostenible desde la lógica del capitalismo de libre mercado.....	126
3.1 El capitalismo como pensamiento único. Una ideología global.....	126
3.2 Cambio de paradigma en los valores del capitalismo	132
3.3 La necesidad capitalista de aumentar el consumo.	135
3.4 La imposibilidad de desarrollar una sostenibilidad capitalista	140

3. 5 Empresa y costes ecológicos.....	142
3.5 La construcción virtual de la sostenibilidad en la industria del automóvil	143
3.6 La publicidad se vuelve verde	151
3.7 La representación del sentimiento de colectividad.	157
3.9 La subvención del discurso de la sostenibilidad.....	166
3.10 La sostenibilidad como objetivo del nuevo desarrollo capitalista	170

CAPÍTULO III. Las representaciones de nuestro modelo de consumo. Los excesos del sistema..... 175

1. Orígenes en la representación de los excesos del sistema	176
1.1 Año 1972, fotografía y ecología estrechan sus lazos.....	176
1.2 Nace la imagen de la Tierra como planeta frágil	179
1.3 La Tierra como lugar de explotación	183
2.1 La representación del consumo global frente a la construcción individual	192
2.2 Objetos que representan personas	196
2.2.1 Colección frente a acumulación	199
2.2.2 Caos y armonía en la acumulación de objetos	205
3. Los paisajes del desperdicio: la representación de la sociedad del cubo de basura	214
3.1 El destino final de la sociedad de consumo: el desecho.....	214
3.2 La basura como paisaje cotidiano en la imagen	218
3.3 La basura inunda todos los paisajes.....	224
3.4 Un océano de basura	231
3.5 Los recolectores de basura: el desperdicio como elemento estético	235
3.6 La basura con forma humana	240
3.7 Reciclado, registro y recolección.....	242
3.8 Perímetros del desperdicio: construir sobre nuestra basura	244

3.9 Los paisajes del <i>e-waste</i> , una metáfora de la sociedad de la información.	251
4. Los paisajes del desperdicio	256
4.1 Los estratos de la basura. Las nuevas geologías	256
4.2 Los vertederos de neumáticos: el petróleo hecho objeto.....	265
CAPÍTULO IV. Las representaciones del desarrollo urbano, un modelo que da la espalda a la naturaleza	271
1.Los modelos urbanos	271
2. La arquitectura y fotografía, una historia en común.....	273
4. Modelo californiano: el modelo soñado por el consumo.	278
4.1 El modelo urbano y la industria del entretenimiento.....	278
4.2 Lo geométrico se impone a lo orgánico	284
4.3 La tramoya de la felicidad capitalista: el edén falsificado.....	289
4.4 La fitofilia aparente: el verde como el paisaje deseado.	294
5. El modelo asiático como icono de la masificación.....	302
6 El gran teatro del capitalismo: el espectáculo del consumo.	312
7. La poética visual del apocalipsis contemporáneo.	318
CAPÍTULO V. La representación de las prácticas extractivas, tóxicas y contaminantes	325
1. Introducción	325
2. La representación de los combustibles fósiles	327
2.1 Los excesos del oro negro	327
2.2 El petróleo como proyecto artístico.....	331
2.3 Los paisajes de los pozos decadentes.....	336
2.4 La construcción icónica de los peligros del petróleo	338
2.5 Las gasolineras como referente artístico.....	347
2.6 La representación de una sociedad coche-dependiente	349

3. La minería: la iconografía del campo de batalla	357
3.1 Paisajes marcados: las cicatrices de la tierra.....	360
3.2 Paisajes de la tierra agotada: la minería como huella	368
3.3 Paisajes del expresionismo tóxico: balsas químicas y vertidos	373
3.3.1 La iconografía de los vertidos tóxicos	373
3.3.2 Colores y formas expresionistas en las balsas tóxicas.....	377
3.3.3 Las formas expresionistas en las balsas tóxicas	382
4. La chimenea: símbolo del progreso y de la contaminación	384
4.1 La iconografía del humo: revisitando los referentes de la modernidad	385
4.3 La chimenea como tótem del industrialismo.....	396
4.3 La poética del smog	406
5. El paisaje agrícola y ganadero	414
5.1 La configuración histórica del paisaje rural contemporáneo.	417
5.2 La poética del <i>Dust Bowl</i> : las tormentas del exceso	422
5.3 El territorio transformado: de lo natural a lo artificial	424
5.4 Los paisajes plastificados	429
5.5 Agricultura en el desierto: puntos verdes en paisajes yermos.....	431
5.6 La representación de la ganadería intensiva: las fábricas de proteínas.....	435
6. Deforestación	442

CAPÍTULO VI. Las prácticas artísticas en torno al cambio climático455

1. Introducción	455
1.1 Los límites de los recursos y el cambio climático.....	455
1.2 Las representaciones del cambio climático.....	457
2. El derretimiento de los polos	460
2.1 La última frontera virgen.....	460
2.2 Las atractivas formas del hielo	465

2.3 La estética de un paisaje cambiante: un acercamiento a la biomímesis	468
2. 5 La desaparición de los glaciares	483
3. El cambio climático en la montaña: el espectáculo alpino en la industria del entretenimiento	488
4. La escenificación de los desequilibrios en el clima	493
4.1 Las costas amenazadas y los paisajes inundados	494
4.2 En busca del referente real: la nueva ruina contemporánea.	498
4.3 las imágenes de la desecación	503
4.4 El huracán Katrina como referente visual	505
CONCLUSIONES.....	411
1 Conclusiones del análisis de las representaciones de la sostenibilidad creadas desde el sistema de consumo	512
2 Conclusiones del análisis de las representaciones de la sostenibilidad desde una perspectiva artística.....	517
Nuevas líneas de investigación:	526
Apunte final	528
BIBLIOGRAFÍA	531

RESUMEN

La construcción fotográfica de la sostenibilidad. Una aproximación desde una perspectiva artística

Esta investigación pretende ser un primer acercamiento a las representaciones fotográficas de la sostenibilidad desde una perspectiva artística. La sociedad contemporánea se enfrenta a una crisis ecológica sin precedentes causada por un modelo de consumo que ha transformado al ser humano en un depredador de recursos naturales y que está produciendo la sexta gran extinción de especies animales y vegetales. El sistema capitalista demanda una lógica de crecimiento constante que choca con los límites materiales de nuestro planeta.

La sostenibilidad se ha transformado en un término recurrente y justificativo para las más variopintas acciones. El futuro, visto desde cualquier ideología o teoría económico-social se tiñe de sostenibilidad, un nuevo territorio por el que el libre mercado pretende seguir expandiéndose.

Por otro lado hemos entrado en una etapa donde la imagen se ha transformado en un elemento ubicuo de los modelos comunicativos y expresivos, lo que nos obliga a repensar profundamente los nuevos usos y lenguajes de la fotografía.

Es en este contexto en el que surge esta investigación, que pretende analizar la representación de la sostenibilidad a través de la fotografía.

Los objetivos perseguidos son:

- Recuperar, categorizar y analizar las representaciones fotográficas que han surgido desde una concepción sostenible de nuestro entorno.
- Analizar la construcción de la imagen sostenible edificada desde la lógica del modelo de consumo imperante.
- Examinar las representaciones de la sostenibilidad que surgen desde el arte fotográfico, analizar las simbologías más recurrentes que representan la agresión al medioambiente y descubrir

los patrones representativos que tienen los diversos proyectos artísticos que reflexionan sobre la huella de la humanidad en el territorio.

- Estudiar los nuevos usos de la fotografía contemporánea reflejados en los proyectos fotográficos que reflexionan sobre el equilibrio medioambiental.

Para poder alcanzar estos objetivos hemos establecido una metodología en el análisis de las imágenes, que parte de las propias dinámicas del modelo económico. Nuestra forma de consumir está íntimamente ligada a las agresiones al medioambiente, por lo que hemos optado por organizar los diversos proyectos fotográficos siguiendo la huella de los procesos productivos.

En una primera parte se expone una visión teórica de la fotografía contemporánea y se realiza una conexión conceptual entre fotografía y sostenibilidad.

En un segundo capítulo se realiza una presentación del contexto social, económico y político en el que nace la sostenibilidad, describiendo el término y anotando sus variadas interpretaciones. Se realiza un acercamiento a las representaciones de la sostenibilidad desde el denominado capitalismo verde.

El tercer capítulo está dedicado al análisis iconográfico de las obras fotográficas que han centrado su interés en la representación de los modos de consumo y producción del sistema económico y sus consecuencias para el medioambiente. Se estudian los diferentes patrones que formalizan las imágenes sobre la acumulación de objetos, analizando las representaciones del desperdicio. Seguidamente se estudian las prácticas creativas fotográficas en torno a los procesos de urbanización actual como representación de los valores de consumo. También se analizan las imágenes de los procesos industriales y las prácticas extractivas causantes de las emisiones de gases de efecto invernadero para determinar las diferentes iconografías de las emisiones contaminantes. Finalmente se realiza una catalogación de las diversas representaciones que han surgido alrededor del cambio climático y sus consecuencias para el sistema meteorológico global.

Una vez analizados los diversos proyectos artísticos que giran en torno a la sostenibilidad y las simbologías que surgen del sistema capitalista concluimos que existe una intensa disonancia entre las representaciones de la nueva economía verde y la imagen de la sostenibilidad desde el universo artístico; la iconografía del capitalismo verde está creando los cimientos figurativos de una sostenibilidad entendida como la nueva exhibición de la opulencia bajo la influencia de unos nuevos valores. Las representaciones del desarrollo sostenible revelan un mito inventado por el sistema de consumo.

De forma paralela las imágenes de los proyectos artísticos que han reflexionado sobre la sostenibilidad muestran una profunda agresión a los ecosistemas naturales: la basura se ha transformado en un referente estético esencial para entender los sistemas productivos lineales del siglo XXI. La homogenización de los paisajes urbanos revelan una estandarización cultural global. Además, las imágenes de las masas heladas de los polos se han convertido en un referente de los últimos territorios vírgenes y del cambio climático.

Las representaciones de la era del antropoceno recuperan unos valores estéticos más propios del romanticismo: se impone una fotografía que recurre a la contraposición de lo racional frente a lo orgánico; se describe la batalla entre el ser humano y la naturaleza a través de una estética donde predomina la toma cenital. La fotografía sigue atraída por la estética del desastre y por los referentes ruinosos: paisajes desolados, espacios arrasados y la profunda huella que el modelo de consumo deja sobre el medioambiente, se han transformado en referentes esenciales para entender las representaciones de la sostenibilidad.

La transición hacia una sociedad ecológica exige la metamorfosis de una mentalidad anclada en los valores de la modernidad a una que recupere una lógica ecosistémica en las relaciones entre los propios integrantes de la comunidad y el medio ambiente. El primer paso para iniciar esta transición es reconocer a la humana como una más de las especies que habitan la Tierra, todas igual de importantes. El ser humano no es dueño de la naturaleza, pertenece a ella y a ella se debe.

Cuando la sociedad se sienta parte del supra organismo Tierra estaremos en el punto de inicio de una sociedad sostenible. Los artistas podrán ir detectando los patrones de comportamiento social que caminen hacia un mundo sostenible y establecerán un marco estético de la biomímesis. Para abordar el paso a una sociedad sostenible primero hay que imaginar nuevas formas de relación con el entorno, crear nuevos mundos sostenibles que se transformen en paradigma de la cultura. Educar la mirada con nuevos modos de ver, desaprender los valores capitalistas y reconsiderar nuevas visiones del mundo. En esta transición hacia la sostenibilidad es esencial contar con la fotografía como generadora de nuevas representaciones y por lo tanto de nuevas concepciones del mundo.

ABSTRACT

The aim of research is to be a first approach to photographic representations of sustainability from an artistic perspective. Contemporary society is facing an unprecedented ecological crisis caused by a consumption model that has transformed the human being into a predator of natural resources and also is producing the sixth great extinction of animal and plant species. Capitalism is constant growth model which collides within the limits of our planet.

Sustainability has become a recurring and justifying term for the most varied actions. The future, seen from any ideology or socio-economic theory, is tinged with sustainability, and has become a new territory into which free market intends to continue expanding.

On the other hand, we have entered a stage where the image has become a ubiquitous element of the communicative and expressive models, which forces us to rethink deeply the new uses and languages of photography.

It is in this context that this research arises, which aims to analyze the construction of the idea of sustainability through photography. The objectives pursued are:

- Recover, categorize and analyze the photographic representations that have emerged from a sustainable conception of our environment.
- Analyze the construction of the sustainable image built from the logic of the prevailing consumption model.
- To examine the representations of sustainability that emerge from the photographic art and to analyze the most common symbologies that represent the environmental aggression.
- To study how the new uses of contemporary photography are reflected in the photographic projects that reflect on the environmental balance.
- Discover the representative patterns that have the various artistic projects that reflect on the footprint of humanity in the territory.

In order to reach these objectives we have a established methodology for the analysis of images, which starts from the very dynamics of the economic model. Our way of consuming is intimately linked to environmental aggressions, reason why we have chosen to organize the diverse photographic projects following the mark of productive processes.

In the first part we present a theoretical vision of contemporary photography and a conceptual connection between photography and sustainability is made.

In a second chapter, a presentation of the social, economic and political context in which sustainability is born, describing the term and noting its varied interpretations. An approach is made to representations of sustainability from the so-called green capitalism.

The third chapter is dedicated to the iconographic analysis of the photographic works that have focused their interest in the representation of the modes of consumption and production of the economic system and its consequences for the environment. We study the different patterns that formalize the images on the accumulation of objects, analyzing the representations of the waste. Next, we study the photographic creative practices around the current urbanization processes as a representation of consumption values. We also analyze the images of industrial processes and extractive practices that cause greenhouse gas emissions to determine the different iconographies of pollutant emissions. Finally, we catalogue the diverse representations that have arisen around the climatic change and its consequences for the global meteorological system.

Once analyzed the various artistic projects that revolve around sustainability and symbologies that arise from capitalism we have concluded that there is an intense dissonance between the representations of the new green economy and the image of sustainability from the artistic universe; the iconography of green capitalism is creating the figurative foundations of sustainability understood as the new display of opulence. Representations of sustainable development reveal a myth invented by the consumption system.

The images of the artistic projects that have reflected on the sustainability show a deep aggression to the natural ecosystems and the garbage has become an essential aesthetic reference to understand the productive systems linear of the 21st century. We have also observed how the homogenization of urban landscapes reveals a global cultural standardization. The images of the poles have become a reference of the last virgin territories and climate change. In general, we have concluded that the representations of the anthropocene recover the aesthetic values of romanticism.

It imposes a photograph that resorts to the contrast of the rational versus the organic. A zenith aesthetic has been implanted to describe the battle between human being and nature. Photography is still attracted by the aesthetics of disaster and we've observed how the images of industrialism resemble the iconography of Land Art.

The photograph of the excesses of the system from a sustainable perspective supposes a return to the recovery of the bonds with the nature.

The transition to an ecological society requires the metamorphosis of a mentality anchored in the values of modernity to one that recovers an ecosystemic logic in the relations between the members of the community and the environment. The first step in initiating this transition is to recognize humans as one of the species that inhabit the earth, all equally important. The human being does not own nature, belongs to it and it is owed.

When society feels part of the supra earth organism we will be at the starting point of a sustainable society. Artists will be able to detect the patterns of social behavior that walk towards a sustainable world and establish an aesthetic framework of biomimesis. In order to approach the transition to a sustainable society, we must first imagine new ways of relating to the environment, creating new sustainable worlds that become a paradigm of culture. Educate the eye with new ways of seeing, unlearn capitalist values and reconsider new worldviews. For this the role of photography is essential.



JUSTIFICACIÓN

1. Objeto de estudio

En la presentación de un trabajo científico como el que nos ocupa es natural preguntarse cuál es el objeto de estudio que lo define y sobre todo qué lo diferencia del resto de trabajos. El objeto de estudio debe quedar enmarcado por una definición que concrete la disciplina en cuestión, en mi caso la sostenibilidad, la sostenibilidad analizada desde una perspectiva fotográfica. Pues bien, estamos inmersos en un momento histórico en el que el término sostenible ha gozado de tanta repercusión en diferentes ámbitos sociales que se antoja espinoso establecer una sola definición del término. No es que existan diversas definiciones del objeto de estudio que nos ocupa, esto es algo perfectamente asumible, sino que muchas de estas definiciones se contradicen. Y es que la sostenibilidad se ha transformado en un término justificativo para las más variopintas de las acciones. El futuro, visto desde cualquier ideología o teoría económico-social se tiñe de sostenibilidad. ¡Claro! Ninguna persona en su sano juicio, ni ningún gobierno desearía un futuro insostenible, esto es indiscutible.

Desde el mundo académico la sostenibilidad ha ocupado infinidad de trabajos. Existen estudios sobre diseño sostenible, pintura sostenible, estructuras sostenibles, química sostenible, comunicación para la sostenibilidad, tratamiento sostenible de aguas residuales, eficiencia energética sostenible, acuicultura sostenible, economía sostenible de las compañías farmacéuticas, productos fitosanitarios sostenibles, minería sostenible, usos de residuos del petróleo para su uso sostenible y un largo etcétera que podría llenar varias páginas de esta introducción.

Pero ante la ausencia de investigaciones que trabajen de qué manera se ha construido la representación de la sostenibilidad este trabajo se presenta como una primera aproximación al tema. El hecho de investigar qué tipo de representaciones se han realizado hasta este momento sobre la sostenibilidad nos ayudará a comprender mejor en que punto de la transición hacia una sociedad sostenible nos encontramos.

El otro pilar fundamental de un trabajo científico es la perspectiva desde la que se abordará el objeto de estudio, en este caso la fotografía. Analizar la sostenibilidad desde una perspectiva fotográfica también se revela una tarea embrollosa a la par que retadora y apasionante. Del mismo modo que la sostenibilidad ha inundado casi todos los aspectos de la sociedad, la imagen fotográfica se ha erigido como un elemento esencial en nuestra forma de relacionarnos y comunicarnos.

Entonces, este trabajo de investigación parte de dos términos: fotografía y sostenibilidad, ampliamente utilizados, definidos, acotados y analizados por una vastedad de ideologías contrapuestas que generan múltiples aristas, bifurcaciones y cruces en las definiciones que desembocan en un intrincado contexto teórico. Pero aun así nos surge la necesidad de analizar la sostenibilidad desde la fotografía ésta nos revelará en qué fase nos encontramos en la relación con nuestro entorno y sobre todo nos revelará de qué manera artistas y profesionales de la imagen fotográfica interpretan el presente y proyectan el futuro de nuestro mundo desde una mirada ecológica.

Desde el mismo momento en el que se parte de una definición de sostenibilidad se toma partido por una corriente concreta que revela una posición ideológica. No se puede eludir esta obviedad ya que cuando abordemos el tema veremos cómo algunos de los principios de la sostenibilidad chocan frontalmente con los elementos fundamentales del sistema económico imperante.

2. Pertinencia de la investigación: un mundo en creciente desequilibrio

Eric Hobsbawm definió el siglo XX como el siglo de los extremos.¹ Durante los últimos 100 años la humanidad ha estado saltando de un extremo a otro: desde la socialización de la propiedad a las teorías ultraliberales, de las democracias a las dictaduras, de la Primera Guerra Mundial a las Naciones Unidas, del Holocausto al Tribunal Internacional y del nacimiento de la conciencia ecológica al cambio climático.

¹ HOBBSAWM, Eric (1998). *Historia del siglo XX*. Buenos Aires: Crítica Grijalbo Mondadori

En el siglo XX hemos disfrutado de la más larga y próspera época de crecimiento económico y de bienestar social. Los niveles de mortandad son tan bajos como nunca antes habíamos visto, los alimentos son tan abundantes que se desechan por cuestiones estéticas; hemos asegurado la irrigación de grandes extensiones agrícolas, las nuevas técnicas han maximizado la producción de la tierra; hemos conseguido que gran parte de la población esté bien alimentada; hemos mejorado en educación, cultura, salud y seguridad. La ciencia y la tecnología han sufrido un brutal avance, hemos descifrado y manipulado el código genético que da origen a la vida, hemos creado seres que antes no existían, hemos llegado hasta la Luna y mandado sondas más allá de nuestro Sistema Solar.

Pero efectivamente es un siglo de extremos: mientras un vehículo espacial se afana por buscar agua y vida en un lejano planeta, una parte importante de la población del nuestro muere por no poder beber un vaso de agua potable. Mientras una pequeña representación de la humanidad vive de forma permanente en una estación espacial que orbita sobre la Tierra, en la isla Sentinel del Norte en océano Índico existe una tribu aún no contactada y que vive como hace 60.000 años.



Sebastião Salgado
Mujeres del pueblo xoe de Towari
Tpy, Amazonia, Brasil
2008

Mientras una parte del planeta queda obnubilada por el inmenso poder desarrollista del capitalismo, la otra se horroriza por las consecuencias del mismo: deforestación, desertificación, deshielo, aumento del nivel del mar, sequías, intensos tornados, lluvias torrenciales, extinciones masivas y en definitiva un incipiente cambio del sistema climático con imprevisibles consecuencias para el equilibrio ecológico global.

Hemos establecido una relación con el medioambiente en base a la producción y hemos desechado un sistema que se ha ido perfeccionando desde hace 4.000 millones de años hasta llegar al equilibrio entre todos los componentes del sistema en el que nada se desperdicia y todo se aprovecha. Un sistema que no genera excedentes, basuras ni desperdicios y donde los organismos viven en equilibrio.

Durante el proceso de investigación, en una primera fase, después de analizar numerosos textos sobre economía, antropología y sociología, estaba resuelto a demostrar que el capitalismo era un sistema que desde su filosofía hasta su puesta en práctica no podía pretender otra cosa que no fuera destruir a las personas y el planeta. El mundo es un reflejo de este sistema y de la herencia de los valores de la modernidad.

En un primer momento presenté un extenso capítulo en el que analizaba la situación económica, social y política de la actualidad para establecer un marco teórico donde analizar la iconografía de la sostenibilidad. Con el paso del tiempo este capítulo fue poco a poco perdiendo su sentido ya que en ningún momento me centraba en la representación.

Efectivamente estaba empeñado en demostrar lo que pensaba sobre un sistema al que consideraba profundamente destructivo y no fueron pocos los textos que lo demostraban. Pero como profesor de Bellas Artes y profesional de la imagen tenía una forma mucho más clara, cercana y eficaz de demostrar el callejón sin salida al que está llegando nuestro modelo de consumo: la fotografía.

En el proceso de análisis de las obras de los centenares de autores seleccionados que de forma directa o indirecta estaban construyendo la iconografía de la sostenibilidad pude apreciar cómo de manera apabullante los artistas de la imagen representaban los excesos del sistema desde diversos puntos de vista. Mientras el capitalismo estaba cargado

de optimismo los autores se esforzaban por lanzar un mensaje claro: nuestro modelo de consumo está provocando la destrucción del equilibrio ecológico del mundo. De nuevo recuperaba los extremos de los que hablaba Hobsbawm: mientras el mundo es destruido de forma implacable se proyecta un futuro lleno de oportunidades.

2.1 El capitalismo artístico como una nueva forma de destrucción

Durante el proceso de documentación me había afanado en diseccionar diversas publicaciones sobre el capitalismo virtual, de ficción, informacional, de los sentimientos, de las apariencias y muchos otros textos sobre el poder de la estética del capitalismo, la sociedad del simulacro, la era del espectáculo, sobre el *homo sapiens*, *homo economicus*, *homo videns*, *homo ficticius*, etc. Pero en el año 2015, cuando esta tesis estaba entrando en su fase final, Lipovetsky y Serroy publicaron *La estetización del mundo* (2015). Esta obra concentraba, esquematizaba y ordenaba los diferentes caminos que hasta ese momento sólo había recorrido de forma desestructurada. Estos autores habían rebautizado el modelo económico imperante como “capitalismo artístico”: todo el sistema se había reorganizado en las últimas décadas para *estetizar* íntegramente nuestra forma de vida. El nuevo mundo se reconstruía bajo una nueva ley: la estética

Sergio Belinchón
Paraíso
2008



artística y de creación debían regenerar el consumo, rehacer los objetos y reconstruir los espacios. Ciertamente, la mayoría de los autores que había seleccionado para su análisis contenía de manera directa o indirecta esta ideología.

Hasta llegar a esta conclusión había pasado por diversas fases de frustración ya que eran pocos los autores que había encontrado y que trabajaran con la imagen de la sostenibilidad de forma directa. O no estaba buscando en los lugares adecuados, o no existía una fotografía de la sostenibilidad lo suficientemente extendida como para crear un estilo o una corriente fotográfica. Verdaderamente la sostenibilidad es un término lo bastante abstracto como para que quepan en él infinidad de representaciones, pero prácticamente no encontraba trabajos que propusieran una nueva imagen de las ideas que los movimientos ecologistas proponían como alternativas sostenibles. No estaba buscando artistas que trabajaran bajo los principios del Land Art, ni del bio-arte, ni tampoco de arte ecológico, ya existían varios trabajos al respecto, mi intención era acercarme a la iconografía de la sostenibilidad, analizar qué tipo de representaciones se están dando en la actualidad en torno a este tema desde una perspectiva fotográfica.

Dentro del proceso de investigación analicé los concursos fotográficos que se presentaban bajo el lema de la sostenibilidad. Mi sorpresa fue mayúscula a comprobar que éstos premiaban unas imágenes que distaban mucho de la idea que yo me había hecho sobre la sostenibilidad. En 2009 la pieza *Polis I* del fotógrafo canario Rubén Acosta expuesta en Madridfoto ganó el Premio Acciona a la mejor fotografía sobre sostenibilidad. El texto del jurado afirmaba que la instantánea refleja “*el desarrollo económico equilibrado, creador de riqueza y respetuoso con el medio ambiente*” (EUROPA PRESS. 2009).

Yo no entendía en qué parte de la imagen estaba dicho compromiso. En ella había una clara representación de un modelo que ha arrasado la naturaleza y está provocando unos niveles de contaminación nunca vistos. ¿Equilibrado y respetuoso con el medioambiente? Efectivamente el jurado afirmó que la obra muestra un modelo de desarrollo basado

Rubén Acosta.
Polis I.
2009



en el “*puro y vertiginoso progreso económico*” transformando el paisaje en “*un espacio insostenible, masificado e inhumano, en el que los ciudadanos son engullidos y enajenados*”(ibid).

Parecería, entonces, que el jurado entraba en contradicción ya que premiaba una obra impresionante estéticamente pero que nada tenía que ver con el respeto con el medioambiente. Pero esta contradicción se dio en todos los concursos internacionales sobre sostenibilidad que analicé, no se premiaba lo sostenible sino lo insostenible, ¿por qué?

La clave de esta situación la encontraremos en los textos de los autores teóricos que han analizado el acceso a la realidad a través de la representación. Desde Walter Benjamin hasta Lipovetsky pasando por Bauman, Wallerstein, Baudrillard, Sontag, Virilio, Gubern, Zîzêk y Fontcuberta, entre otros muchos, hemos aprendido de qué manera el sistema en el que vivimos la representación ha tomado una importancia creciente hasta convertirse en el propio objeto del sistema. El capitalismo llevaba tiempo buscando un espacio donde seguir creciendo ya que el mundo real se le había quedado pequeño o más bien lo había destruido. El mercado ha saltado por encima de la realidad para encontrar nuevos nichos (nunca mejor definidos) para seguir creciendo. Y es aquí donde se unen el objeto de esta tesis: la representación y la sostenibilidad.

3. Objetivos

3.1 Objetivos principales

Las imágenes que a diario bombardean nuestra mirada generan una determinada concepción de la sostenibilidad y configuran una serie de referentes representativos que se repiten. Los objetivos principales de esta tesis son:

- Recuperar, categorizar y analizar las representaciones fotográficas que han surgido desde una concepción sostenible de nuestro entorno.
- Analizar la construcción de la imagen sostenible edificada desde la lógica del modelo de consumo imperante.
- Examinar las representaciones de la sostenibilidad que surgen desde el arte fotográfico, analizar las simbologías más recurrentes que representan la agresión al medioambiente y descubrir los patrones representativos que tienen los diversos proyectos artísticos que reflexionan sobre la huella de la humanidad en el territorio.
- Estudiar los nuevos usos de la fotografía contemporánea reflejados en los proyectos fotográficos que reflexionan sobre el equilibrio medioambiental.

A través del análisis de las representaciones fotográficas que se han generado alrededor de la sostenibilidad queremos encontrar una respuesta sobre el estado ecológico de nuestro planeta. ¿Pueden las representaciones del “capitalismo verde” transformar una sociedad de consumo en una sociedad que respete el equilibrio ecológico? ¿Pueden los proyectos artísticos de los diversos creadores contemporáneos servirnos como fuente de conocimiento en el análisis de la sostenibilidad? ¿Qué simbología se ha construido en torno a la concepción del riesgo de las sociedades posindustriales? ¿Puede existir una fotografía sostenible?

3.2 Objetivos secundarios

- Establecer el espacio social, económico y cultural en el que se desarrolla la imagen de la sostenibilidad.

- Determinar un marco teórico de la fotografía en la sociedad actual.
- Establecer una relación entre la definición de sostenibilidad y sus representaciones.
- Proponer una organización para el análisis de las representaciones de la sostenibilidad.
- Analizar las representaciones de la sostenibilidad en la sociedad de consumo.
- Evidenciar la relación entre fotografía y el deterioro medioambiental.
- Diferenciar las fases temporales en la construcción icónica de la sostenibilidad.
- Analizar, a través de las representaciones, los principales problemas que existen en la actualidad y que ponen en peligro el equilibrio ecológico global.
- Observar los procesos artísticos desde una mirada ecológica.

4. Hipótesis de partida

Esta tesis pretende demostrar la profunda brecha que existe entre las representaciones del denominado “capitalismo verde” y las de los artistas que han reflexionado en torno a la sostenibilidad.

Si el “capitalismo verde” está creando una iconografía de la sostenibilidad, ¿qué tipo de representaciones están realizando los artistas de la imagen? ¿Qué temáticas están desarrollando las propuestas artísticas que analizan nuestra relación con el medioambiente? ¿Cómo se representan los excesos del capitalismo artístico?

La idea de desajuste entre las representaciones se transformó, por lo tanto, en mi hipótesis de partida. Debía analizar de qué manera la fotografía se estaba afanando en denunciar los excesos del capitalismo artístico mientras que el sector industrial buscaba representar un *futuro verde* virtual que no afectara a sus procesos productivos. Debía entonces

analizar los trabajos de diferentes artistas de la imagen para establecer unos patrones iconográficos y una temáticas en torno a la explotación del medioambiente.

5. Punto de vista

Hasta hace relativamente poco estábamos convencidos de que la fotografía disponía de una serie de características que la diferenciaba de otros medios que trabajan con la imagen estática. Los textos de Walter Benjamin, Susang Sontag, Barthes, Flusser, Szarkowski o Roman Gubern entre otros han sentado las bases teóricas de la fotografía contemporánea. Se ha reflexionado profundamente sobre la existencia de un código fotográfico específico, un lenguaje que lo diferenciaba de otras disciplinas que trabajaban con la imagen estática. Pero la irrupción de la imagen como herramienta comunicativa ubicua de la sociedad actual nos obliga a repensar profundamente los nuevos usos y lenguajes de la fotografía.

Ante los vertiginosos cambios que se están produciendo es necesario revertir la situación que está llevando al artista a transformarse en un mero espectador. Fontcuberta en su manifiesto posfotográfico, reclama un artista comprometido que abandone las alfombras rojas y se vuelva a manchar del barro de la realidad:

“[...] No rendirse al glamur y al consumo para inscribirse en la acción de agitar conciencias. En un momento en que prepondera un arte convertido en mero género de la cultura, obcecado en la producción de mercancías artísticas y que se rige por las leyes del mercado y la industria del entretenimiento, puede estar bien sacarlo de debajo de los focos y de encima de las alfombras rojas para devolverlo a las trincheras”
(FONTCUBERTA 2011).

Los planteamientos propuestos por Fontcuberta vienen a estructurar un pensamiento que se ha dado desde hace algunos años en el territorio de la reflexión sobre la fotografía. Los debates que han ocupado los tres primeros lustros del siglo XXI han tenido dos caminos claramente marcados: por un lado la saturación de imágenes y por otro la facilidad de manipulación. En el primero de los casos nos encontramos ante un

diluvio inabarcable de imágenes, que pone en entredicho la labor del fotógrafo como espectador de la realidad. Lógicamente se pone en duda la labor profesional de los fotógrafos como árbitros que determinan el acceso a la realidad.

El bombardeo constante de miles de impactos visuales cada día nos obliga a regresar a un estado de permanente atención, definido como *multitasking* por Byung-Chul Han (2012), que nos traslada a una forma de atención constante propia del salvajismo.² El visionado ininterrumpido de imágenes obliga a una conexión permanente que permite a las grandes corporaciones informáticas crear patrones de consumo. Entonces en este contexto, ¿no hay cabida para la inmersión contemplativa propia del hombre? El arte, uno de los logros culturales de la humanidad ¿tiene espacio en una sociedad de reflexión superficial? Como ya defendía McLuhan:

Hay en IBM, por ejemplo, una frase: la sobrecarga de información produce reconocimiento de patrones. Eso es el tipo de reversión al que me refiero. Cuando les das demasiada información, ellos instantáneamente recurren al reconocimiento de patrones, en otras palabras, para estructurar la experiencia.

Y creo que eso es parte del mundo del artista. El creador contemporáneo, cuando afronta el presente, está siempre buscando reconocer nuevos patrones, lo cual es su deber. Su gran necesidad, la absoluta indispensabilidad del artista es que él sólo, en el encuentro con el presente, puede hacer el reconocimiento de patrones. Él sólo tiene la percepción sensorial necesaria para decirnos de qué está hecho el mundo. Es más importante que el científico. Los científicos van a despertar a

2 Byung-Chul Han se refiere al estado de continua alerta en el que se encuentra un animal salvaje que, a la vez que se alimenta, cuida de sus crías, vigila la manada y otea los alrededores en busca de depredadores. Es decir está constantemente escaneando su alrededor sin tiempo para la reflexión.

*esto dentro de poco y recurrirán en masa al estudio del artista con el fin de descubrir las formas y los asuntos con los que ellos están tratando.*³

Por lo tanto no sólo hay que analizar los datos científicos que demuestran la profunda agresión a la naturaleza, ni las bases ideológicas, políticas y sociales que sostienen esta agresión, sino que sobre todo hay que estudiar las representaciones de los artistas en los que reconoceremos los patrones del presente. El omnipresente capitalismo debe abrir camino a la demostración de nuevas formas de ver y entender nuestra relación con el mundo. El desequilibrio constante que produce un sistema que explota al medioambiente y a las personas tiene que desembocar en una crítica artística que reflexione sobre los cimientos en los que la sociedad ha estado inmersa en los últimos siglos. Es labor del arte el cuestionar las dinámicas de un sistema que pone en peligro nuestra supervivencia sobre la Tierra.

El primer paso para poder restaurar la relación con nuestro entorno es reconocer la interdependencia con los sistemas naturales e inspeccionar los impactos humanos causantes de los desequilibrios.

La información será esencial para poder generar la transformación. Es crucial por lo tanto establecer, organizar y analizar el tipo de imagen que se está generando en base a estos impactos. Por lo tanto el análisis de la construcción icónica de la sostenibilidad pasará por el estudio de aquellas obras que revelen el choque entre ser humano y naturaleza.

6. Metodología

Para poder desarrollar los objetivos propuestos y dar respuesta a la hipótesis de partida hemos establecido una parte de análisis teórico y otra de análisis práctico. En la parte teórica hemos analizado las diferentes hipótesis que sitúan a la fotografía en el centro de los procesos culturales y comunicativos actuales. También hemos estudiado diversos trabajos que analizan el ecologismo como núcleo simbólico de la

3 Extraído del debate televisivo entre Marshall McLuhan y Norman Mailer en la cadena CBC en 1968. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=PtzxWR-j1xY>. Recuperado en febrero de 2016.

posmodernidad, estudian las dinámicas del capitalismo y establecen la base social y cultural de las representaciones del desarrollo sostenible desde dentro del sistema y desde una mirada ecológica.

Por lo tanto hemos establecido una estructura de análisis en las representaciones de la sostenibilidad que nace de las propias dinámicas del sistema económico: el planeta se ha transformado en una granja de animales, en una huerta de productos vegetales, en un almacén de recursos y en un vertedero de basura que da servicio a las necesidades alimenticias y materiales de la sociedad de consumo. Abordamos el análisis de la fotografía siguiendo el razonamiento productivo de nuestro modelo de consumo: el sistema capitalista transforma los deseos en objetos de consumo que son acumulados y rápidamente desechados. Para mantener un ritmo constante en la producción es necesario instaurar unos modelos de urbanización que dinamicen el consumo y la producción. Se precisa establecer unos procesos industriales que extraigan la energía y la materia de la naturaleza para asegurar que el sistema no pare de crecer, generando desperdicios y emisiones tóxicas que alteran el equilibrio en los ecosistemas y en el sistema climático.

En este trabajo nos hemos decantado por el método temático (que analiza las obras de arte en función del tema) y el método comparativo (que nos ayuda a cotejar los elementos icónicos de las imágenes) para analizar las representaciones en torno a la sostenibilidad. Esta metodología de análisis de las imágenes nos ha permitido ir detectando ciertos patrones en las representaciones: referentes que se repiten, iconos que se mantienen con el paso del tiempo, similitudes con corrientes artísticas, motivaciones compartidas a la hora de abordar proyectos, lugares una y otra vez visitados, figuras reiteradas y simbolismos en los que se insiste de forma redundante.

La estructura de la tesis es la siguiente:

- En una primera parte expondremos una visión teórica de la fotografía contemporánea y realizaremos una conexión conceptual entre fotografía y sostenibilidad.

- En un segundo capítulo realizaremos una presentación del contexto social, económico y político en el que nace la sostenibilidad, describiremos el término y anotaremos sus variadas interpretaciones. Para finalizar haremos un acercamiento a las representaciones de la sostenibilidad desde el denominado capitalismo verde.
- El tercer capítulo lo dedicaremos al análisis iconográfico de las obras fotográficas que han centrado su atención en la representación de los modos de consumo y producción del sistema económico y sus consecuencias para el medioambiente. Estudiaremos los diferentes patrones que formalizan las imágenes sobre la acumulación de objetos y analizaremos las representaciones del desperdicio.
- En el cuarto capítulo esclareceremos las prácticas creativas fotográficas en torno a los procesos de urbanización actual como representación de los valores de consumo.
- En el quinto capítulo determinaremos las imágenes de los procesos industriales y las prácticas extractivas causantes de las emisiones de gases de efecto invernadero y analizaremos las diferentes iconografías de las emisiones contaminantes.
- El sexto está dedicado a la catalogación de las diversas representaciones que han surgido alrededor del cambio climático y observaremos las representaciones que han analizado las consecuencias que tiene para el sistema climático global.
- Terminaré esta tesis con unas conclusiones y la propuesta de nuevas líneas de investigación.

Para poder llevar a cabo los objetivos propuestos era necesario recopilar multitud de trabajos fotográficos que contribuyeran a crear la representación de la sostenibilidad. Como analizaremos posteriormente, es en los años setenta cuando se empieza a configurar la imagen de la ecología y la sostenibilidad. Hemos recopilado imágenes a partir de esa década, que nos han servido como antecedentes para nuestro análisis, pero hemos hecho especial hincapié en la fotografía más contemporáneas que bucean en la estética de la sostenibilidad.

Durante los últimos años de docencia he podido ir recopilando multitud de trabajos relacionados de alguna manera con la representación de la sostenibilidad a través de exposiciones, catálogos, galerías, concursos, libros, revistas y webs, seleccionando más de 800 proyectos, series y reportajes fotográficos para su análisis.

7. La ecología y la sostenibilidad en el arte

Las fuentes bibliográficas que hemos hallado en torno a la sostenibilidad en el arte no son muy prolijas. Algunos de los trabajos son artículos académicos y otros mucho pertenecen a charlas, talleres, encuentros y exposiciones. Si es cierto que en los últimos años se han publicado algunos importantes y extensos trabajos que giran alrededor de la ecología como *Art and Ecology Now* (Andrew Brown, 2014) que realiza un recorrido por diversas disciplinas artísticas que analizan los desajustes en el equilibrio ecológico desde la visión, las formas, los usos, las búsquedas, las creaciones y los actos. También son destacables las importantes aportaciones de Malcolm Miles en *Eco-Aesthetics* (2014) donde analiza el arte y la arquitectura que reflexiona sobre la época de del cambio climático. Heather Davis y Etienne Turpin en *Art in the Anthropocene* (2015) recopilaron multitud de trabajos y proyectos artísticos de diversos creadores y teóricos que analizaban las prácticas artísticas en la era del antropoceno. En España es esencial conocer el trabajo de Tonia Raquejo, que en 2014, junto a José María Parreño (eds.) publicaron *Arte y Ecología* donde recopilaban textos de diversas disciplinas que reflexionaban sobre arte, paisaje, naturaleza, política, estética y arquitectura desde una perspectiva ecológica. Es destacable la aportación de Tonia Raquejo con el concepto *ecoficciones utópicas* con la que reflexiona sobre el poder de la ficción para empezar a crear una conciencia ecológica: la emoción del arte puede empezar a marcar el camino hacia una sociedad sostenible.

En 2014 se publicaron diversos artículos académicos en la revista *Arte y Políticas de identidad* (Vol 10-11, julio-diciembre 2014) entre los que destacamos: *Prácticas artísticas ecológicas, un estado de la cuestión* de Belén Romero Caballero, *Arte medioambiental y ecología* de Carmen Marín Ruiz, *Estrategias*

simbólicas en torno a la sostenibilidad de Federico Guzmán, Ramón David Morales y Miguel Ángel Moreno Carretero, *Bioarte* de José Albelda y Serena Pisano y *Arte y marketing* de Elisaul Belis Paulino.

En 2009 y también en España se publica *Ecomedias* un proyecto expositivo de Sabine Himmelsbach, Karin Ohlenschäger e Yvonne Volkart que se acerca a los modelos ecológicos concebidos como proyectos artísticos.

En el año 2002 el profesor Fernando Olivares presentó *Publicidad y ecología: la publicidad verde en España (1980-1999)* la primera tesis que analizaba la publicidad “verde” en España. Se trataba de un análisis de contenido de los anuncios publicitarios que destacaban la ecología como valor de venta.

El arte desde una perspectiva ecológica viaja entre lo político y lo cultural. Las primeras exposiciones sobre Land Art en los años 60 (*Earthworks*, Dwan Gallery de Nueva York) ya lanzaron profundas reflexiones sobre nuestra relación con el medio. Los textos de Smithson han tenido una profunda influencia en las concepciones artísticas ecológicas. En el 2005 Brian Wallis y Jeffrey Kastner (eds) recopilaron en *Land Art y arte medioambiental* una revisión de los trabajos de los primeros artistas medioambientales, poniendo de manifiesto el renovado interés por un arte más conectado con la tierra. Desde la primera exposición organizada por Smithson en 1968 se han sucedido multitud de eventos culturales entre los que destacamos la muestra de 1992 *Fragiles ecologies: contemporary artist interpretation and solutions* curada por Barbara Matilsky como una de las primeras que se interesa por el arte ecológico. Nos ha interesado especialmente en el año 2005 la exposición *Beyond Green: Towards a Sustainable Art*, curada por Stephanie Smith, en la que se presentan obras que se han realizado bajo valores sostenibles.

Pero el Land Art también ha sido criticado por algunos autores que ven en estas intervenciones una profunda agresión al medioambiente. En el libro *ecoterrorismo en los límites del arte* (2015) Antonio Orihuela lo define como un arte que atenta contra la naturaleza y que responde más a la cultura del espectáculo y al culto del artista hedonista que a una ideología ecológica.

Pero no es hasta el año 2006 cuando se organiza una exhibición fotográfica centrada en la lucha del hombre vs naturaleza. La exposición *Ecotopia* celebrada en el *Centre of Photography* de Nueva York suponía un primer acercamiento a las representaciones de las agresiones del hombre sobre el medioambiente. En el año 2007 se inauguró la Sala Alcalá 31 de Madrid la exposición *Los Géneros: Los límites del crecimiento* con Juan Álvarez Reyes como comisario. De forma paralela se celebró en el *Boulder Museum of Contemporary Art* la exhibición *Weather Report: Art and Climate Change*, curada por Lucy R. Lippard y en la que también se apuesta eminentemente por la imagen fotográfica como herramienta reflexiva.

En el año 2016 es destacable la celebración de RECUORE el primer Festival Internacional de Arte y Sostenibilidad en el Museo de León que sirve de punto de encuentro del trabajo de multitud de artistas y en el que también se incluye la arquitectura y la moda sostenible. Por último y también a principios de 2016 se inauguró la exposición *Sublime, les tremblements du monde* (Sublime, los temblores del mundo) en el Centro de Arte Pompidou la que se destacaba un planteamiento que ha sido de gran influencia en esta tesis: el espectador aún siendo consciente de ser un actor partícipe de la catástrofe ecológica, sucumbe ante lo sublime de la estética del desastre.

En el año 2016, cuando esta tesis estaba en su fase final, pudimos acceder a una publicación descatalogada de la fundación *Aperture* de 1990. *Beyond Wilderness* recopilaba el trabajo de diferentes artistas que durante la década de los ochenta habían fotografiado los excesos del sistema. Aunque la tesis estaba acabada llamó nuestra atención que la publicación seguía la misma estructura en el análisis de la imágenes: las consecuencias del modelo de consumo, la contaminación, los desechos, la deforestación, la industria petrolera, el problema del agua, los sistemas urbanos, etc. Por lo tanto, esta publicación nos ha servido como elemento comparativo a nuestro trabajo en el análisis de la mirada fotográfica del medioambiente 25 años después.



8. Los orígenes de esta tesis

Los motivos que han provocado esta investigación vienen de lejos. A finales de la década de los ochenta se publicó un libro de fotografías que resumía la década que estaba a punto de acabar. En una de esas imágenes aparecían los extensos bosques de la región de Harz, en la zona central de Alemania, famosos por la gran masa forestal de abetos. Heinrich Heine y Johann Wolfgang von Goethe quedaron prendados de ellos durante sus largos paseos. Tanto es así que el famoso episodio de la noche de Walurgis de Fausto (1808) se localiza en Hanz. En 1972 la empresa de fotografía Harzfoto Barke realizó una imagen aérea de los bosques de Hanz donde se veía el Hanskühnenburg, un hostel muy apreciado por los turistas, rodeado por una vigorosa masa forestal.

En 1972, año de la publicación del informe clave en el pensamiento ecológico: *Nuestro futuro común*, poco se sabía de los efectos de la lluvia ácida que se produce cuando la humedad del aire se combina con los

Harzfoto Barke.
*Bosques de la región de Harz,
norte de Alemania.*
1973

óxidos de nitrógeno y azufre emitidos por la quema de combustibles fósiles (carbón y petróleo). En 1983 el fotógrafo Alex Carp realizó una fotografía del mismo hotel 11 años después. En la imagen se aprecia el Hanskühnenburg en medio de una cumbre pelada. La contaminación de la atmósfera hizo enfermar a los abetos que no pudieron aguantar una época de sequía y el ataque de los parásitos.

Para mí, un joven estudiante con inquietud por conocer el mundo, esta imagen supuso una constatación de las dinámicas destructivas de la sociedad.

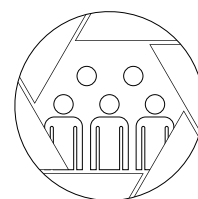
La fotografía siempre ha estado presente en mi vida académica y profesional. En las últimas dos décadas he sido fotógrafo y he pasado por dos etapas muy diferenciadas. Como estudiante de Comunicación Audiovisual, en una primera fase profesional, abordé la fotografía como herramienta informativa siendo fotógrafo de prensa durante ocho años. En una segunda parte, ya como profesor de Bellas Artes, pude abordar la fotografía como una herramienta expresiva. Esta dualidad me ha permitido realizar una profunda reflexión sobre los usos que la sociedad hace de la fotografía, el poder de la imagen y su capacidad para generar potentes representaciones de las más variopintas ideologías. Esta dualidad entre información y expresión está presente en esta tesis: el análisis de las imágenes se ve reforzado con un contexto social, económico, científico y político que ayuda a entender el de las representaciones que surgen del arte.

Por otro lado, la ecología siempre ha estado presente en mi forma de entender el mundo. La preocupación por los desequilibrios que infligimos como especie en el medioambiente y la inquietud ante un futuro incierto han hecho que intente vivir de forma responsable asumiendo hábitos de consumo ecológico, sostenibles, cercanos y cooperativos. Esta tesis forma parte de una forma de entender el mundo, de un compromiso social y político que busca empezar a marcar los caminos que nos lleven a una verdadera cultura de la sostenibilidad desde una mirada ecológica.



Alex Carp.
*Bosques de la región de Harz,
norte de Alemania.*
1983

CAPÍTULO I



La imagen de la sostenibilidad en la era del *homo videns*

Para poder abordar un análisis de las representaciones de la sostenibilidad es necesario establecer un marco teórico actualizado sobre los usos y funciones de la fotografía. Hemos dividido este capítulo en tres partes: en la primera, y más extensa, analizaremos la fotografía como lenguaje global en la era de las redes sociales y la función de las pantallas como mediadoras en el acceso a la realidad. Después estableceremos una relación entre los usos artísticos de la fotografía y la sostenibilidad y terminaremos con una mirada antropológica de la estética del paisaje que nos ayudará a entender el origen de la iconografía verde en la construcción icónica de la sostenibilidad.

1. La fotografía hoy

1.1 La evolución hacia el *homo videns*

Hoy la imagen fotográfica se ha transformado en un potente lenguaje. El lenguaje escrito y el visual comparten los mismos espacios. Las nuevas tecnologías de la comunicación han permitido un inmenso incremento, como nunca antes habíamos visto, en la toma e intercambio de imágenes; hablamos imágenes, afirma Fontcuberta. *Instagram*, *Facebook*, *Flickr* y *Twitter* se han transformado en los nuevos diccionarios de un mundo donde de forma vertiginosa las palabras están siendo reemplazadas por imágenes. Este nuevo lenguaje responde a una gramática visual cultivada por los medios de comunicación de masas de la que han emanado unos usos iconográficos globalizados. Es el fin de la cultura verbal en pos de lo visual.

Poco a poco vamos renunciando al lenguaje verbal como herramienta para comprender el mundo. Ahora accedemos al mundo a través de la imágenes y éstas median entre nosotros y la realidad, los procesos de aprendizaje han cambiado profundamente y han sustituido los textos por una *interface* construida a base de imágenes. La palabra queda relegada frente a la representación visual, lo que cuenta es ver, y ver es creer.

La cultura escrita desaparece, el *homo sapiens* que ha sido capaz de generar abstracciones, de reflexionar la enorme complejidad del mundo, deja paso al *homo videns* en el que lo que se ve es lo único que cuenta (SARTORI. 1998). Este cambio ha sido tan vertiginoso que en apenas unas décadas hemos transformado profundamente nuestra manera de interpretar el mundo. Esta apresurada transformación contrasta con la lenta evolución humana. No olvidemos que durante 30.000 generaciones hemos estado utilizando la misma herramienta para sobrevivir, el bifaz, una rudimentaria piedra tallada que usamos durante más de un millón de años. Hoy cada día nos vemos avasallados, sorprendidos y seducidos por cientos de nuevas herramientas que nos ayudan a transformar nuestro mundo y a interpretarlo. Siguiendo el marco teórico de Marshall McLuhan y John Culkin, “*hoy formamos herramientas y luego éstas nos forman a nosotros*” (Culkin citado por STRATE. 2012: 64). Porque del mismo modo que el bifaz era una extensión de nuestro brazo, la computación es una extensión de nuestro sistema nervioso. Pero según McLuhan cada extensión también constituye una amputación (*ibid*).

Con la invención del fuego los primeros homínidos consiguieron alargar las horas del día y durante miles de generaciones se sentaron alrededor del fuego para transmitir el conocimiento. La palabra se transformó en poder y creó una explicación del mundo a través de un universo simbólico. A través de la palabra se explicaban vivencias místicas, proféticas, extrasensoriales y divinas.

[...] La capacidad simbólica de los seres humanos se despliega en el lenguaje, en la capacidad de comunicar mediante una articulación de sonidos y signos «significantes», provistos de significado[...]. Las civilizaciones se desarrollan con la escritura, y es el tránsito de la comunicación oral a la palabra escrita lo que desarrolla una civilización. Pero hasta la invención de la imprenta, la cultura de toda sociedad se fundamenta principalmente en la transmisión oral (SARTORI 1998: 24-25).

La galaxia Guttembreg de McLuhan (1962) define esta primera fase comunicativa como “estado tribal” donde la comunicación no se asocia a un medio tecnológico.¹ La transmisión oral permitió el nacimiento de los mitos como una explicación a los aconteceres del mundo. El mito de Prometeo, que robó el fuego a los dioses para entregárselo a los hombres y por ello fue castigado, se repite en diversas culturas. El fuego transformó al hombre y le dio la palabra para poder entender el mundo visible e invisible, el conocimiento que estaba reservado a los dioses, pasó, gracias al fuego, a los hombres.

Después de miles de años de tradición oral la aparición de la imprenta da paso a una segunda fase en la comunicación: el estado de “destribalización” definido por McLuhan. Hasta ese momento la escritura estaba en pocas manos. La imprenta extiende de forma muy rápida una nueva forma de acceder al conocimiento, más sistemática y visual. Según McLuhan la cultura tipográfica determina nuestra manera de pensar lineal; la disposición lineal de las palabras obliga a razonar de forma estructurada, con una narración ordenada de causalidad y consecuencia. La palabra abstrae conceptos y separa los símbolos respecto a los objetos.

Una vez en la historia, lo mas tarde a lo largo del segundo milenio antes de Cristo, esta forma de alienación del hombre respecto a sus imágenes parece haber alcanzado dimensiones críticas. Entonces algunos intentaron recordar la intención original con la que se habían creado las imágenes. Intentaron rasgar las pantallas para abrirse el camino al mundo detrás de ellas. Su método consistía en arrancar los elementos de la imagen (píxeles) de la superficie para enfilaslas en líneas: inventaron la escritura lineal. Así codificaron el tiempo circular de la magia en el tiempo lineal de la historia. Fue este el inicio de la “conciencia histórica” (FLUSSER 2001: 13).

Pero en el siglo XIX comienzan a aparecer una serie de tecnologías que permiten capturar imágenes de la realidad para poder realizar una visión diferida. En el siglo XIX se interpretó el mundo a través de la novela, en el siglo XX a través del cine y la televisión y en el siglo XXI se interpreta a través del *interface*. Las pantallas sustituyen a los libros como formas de

1 McLuhan entiende por tecnología toda creación que no poseemos al nacer.

acceder al conocimiento y al mundo. La pantallas se transforman en los nuevos narradores de los aconteceres. Es lo que McLuhan definió como estado de retribalización, nos volvemos a sentar alrededor del nuevo fuego: la pantalla se transforma en una extensión de los sentidos dando una falsa sensación de vivenciar los hechos que en ella acontecen. El pensamiento lineal y sistemático que habíamos adquirido con la comunicación tipográfica es sustituido, con el desarrollo de los medios electrónicos, por un pensamiento multifuncional, un razonamiento multitarea que rompe la linealidad de los textos. Este nuevo razonamiento crea una simultaneidad que transforma nuestra percepción.

La tele-presencia según Paul Virilio puso en marcha un tiempo que se diferenciaba del tiempo histórico. Este nuevo tiempo es único y pone en evidencia que la televisión “no solo pone en cuestionamiento la noción filosófica de tiempo presente, sino, sobretodo de la de instante real” (1997: 111). La instantaneidad que ofrecen los actuales *intrefaces* crean un mundo hiper-conectado que genera un solo tiempo global y que favorece la aparición de un pensamiento estandarizado.

Mathieu Bernar-Reymond

TV

2004-2008



1.2 Las pantallas como narradoras del mundo

El narrador transmisor de los mitos que facilitaban la comprensión de la realidad entra en los salones de medio mundo. La televisión se transforma en una ventana a la realidad; se establece que el nuevo narrador nos trae a casa los acontecimientos importantes y se acepta que se puede acceder al mundo a través de esta abertura. Las pantallas embargan la práctica de lo real, asumimos que podemos verlo todo sin movernos de casa y que somos capaces de entender el mundo gracias a las pantallas. Lo que necesitamos saber llega desde cualquier rincón del mundo y casi sin coste económico.

Los medios son eminentemente visuales y construyen nuestra concepción del mundo a través de la imagen, es lo que Guiddens define como el secuestro de la experiencia. *“Para muchos individuos es común y fugaz el contacto directo con sucesos y situaciones que anudan el espacio vital a las cuestiones de moralidad y de la finitud”* (2011: 42).

Gracias al progreso tecnológico la pantalla ha ido reduciendo su tamaño y se ha ido abaratando pasando del salón de casa al resto de estancias, desde la cocina a las habitaciones. También ha salido de los hogares y se



Donna Stevens

Idiot box

2015

ha instalado en comercios, bancos, calles, plazas, transportes públicos y privados, zonas de ocio y finalmente ha conseguido instalarse en nuestro bolsillo. Las nuevas pantallas viajan con nosotros y se han transformado en una extensión continua de la vista, el oído y la memoria.

“La progresiva difusión de la tecnología de la realidad virtual, irradiada desde los centros de investigación informática de las sociedades posindustriales, ha coincidido con una creciente colonización de imaginario mundial por parte de las culturas transnacionales hegemónicas, que presionan para imponer una uniformización estética e ideológica planetaria” (GUBERN 1996: 7).



Eva Stenram
Landscape with Cameras V
2005

Esta conexión a la red global ha permitido un inmenso desarrollo de lo que Sartori definió como *sociedad teledirigida* (1998). Hoy ya no es necesario ejercer un control físico del hombre. La caída del muro de Berlín en 1989 simbolizó la caída del dominio real, táctil y visible sobre la población. Hoy el control es invisible. El poder reside en la capacidad de dominar el tráfico de mensajes en la red global de comunicación.

Como han sugerido las revelaciones de Edward Snowden² no es que el Estado espíe a ciertas personas sospechosas sino que explora, interviene y analiza de forma masiva las comunicaciones de todo el mundo.

Es evidente que el poder se ha hecho cargo intensamente de la vida, se ejerce ya en el nivel de la vida, perdiendo casi toda su autonomía y transcendencia, aquella exterioridad con la que contaba respecto a su campo de aplicación, actuando ahora desde dentro de la vida, regulándola desde su interior, formando parte integral de ella (MARTÍN PRADA. 2012: 57).

En 1984, Apple lanzó una campaña de marketing³ en el que se hacía una alegoría al año en el que Orwell imaginó un mundo controlado por un partido único con una única ideología. Una joven atleta, maza en mano, irrumpe en una gran sala en la que cientos de espectadores atienden idiotizados a las palabras del Gran Hermano. La joven lanza la maza contra la pantalla gigante y consigue liberar la mirada de los presentes. El lema de la campaña informaba del inminente lanzamiento del Macintosh y rezaba “*verás cómo 1984 no será como 1984*”. Pero el acceso generalizado a la computación y posteriormente a internet no han tenido el efecto liberador añorado. La red que se suponía iba a propiciar un entorno independiente y emancipado de los poderes tradicionales finalmente se ha transformado en un espacio de análisis y de control.

Las pantallas están siempre presentes y asimismo se han transformado en un tipo de tecnología no sólo capaz de recibir información sino de emitirla. Cualquier persona en cualquier parte del mundo se ha convertido en emisor de información. Antes, este privilegio estaba reservado a unos pocos elegidos.

Los impresores necesitaban de una bula papal para poder hacer su trabajo, el contenido del cine fue revisado y censurado por los poderes del Estado que fue propietario de las emisoras de televisión hasta bien

2 Contratista al servicio de la NSA que reveló el programa PRISM, un sistema que permite captar correos electrónicos, imágenes, vídeos, llamadas de voz, video-llamadas, contraseñas y datos personales de los usuarios de las principales empresas proveedoras de servicios de internet de Estados Unidos.

3 Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=M0XsFBTb5tA> Recuperado en septiembre de 2014.

entrados los años ochenta del siglo XX. Aún hoy es el Estado el que adjudica las licencias de emisión televisiva. Pero en la actualidad cualquier persona tiene en sus manos una herramienta de comunicación de masas. Los canales de emisión ya no son sólo grandes monopolios, los canales se han multiplicado de forma exponencial en la última década desembocando en una sobre-saturación de información que tiene como consecuencia un mayor desconocimiento de lo que sucede. El nuevo capitalismo de lo inmaterial ha puesto su punto de vista en los mercados generados por los datos. Se produce la paradoja de que en la era de la información estamos más desinformados, en la era de la conexión nos sentimos más desconectados y en plena época de la felicidad la depresión hace estragos a nuestra sociedad.⁴

“Las enfermedades neuronales como la depresión, trastorno de déficit de atención por hiperactividad, el trastorno límite de la personalidad o el síndrome de desgaste ocupacional definen el panorama patológico de este siglo. Estas enfermedades no son infecciones, son infartos ocasionados por la negatividad de lo otro inmunológico, sino por un exceso de positividad” (HAN 2012: 11).

La nueva forma de evidenciar la realidad basada en la imagen viene influenciada por unos principios comunicativos heredados de los medios de comunicación de masas: abordar la realidad como un espectáculo, o como afirman Lipovetsky y Serroy, el “*hiperespectáculo que consagra la cultura democrática y comercial de la diversión*” (LIPOVETSKY/SERROY 2015: 22). A partir de los años 50 del siglo pasado la televisión se transformó en la herramienta comunicativa por excelencia, cambiando nuestra manera de pensar. Esta herramienta consigue transformar estructuras mentales y se erige como un potentísimo instrumento que mantiene el orden simbólico. El afamado análisis de Bourdieu *Sobre la televisión* afirma que:

4 Según la OMS “la depresión es el trastorno mental más frecuente y una de las principales causas de discapacidad, afecta a 350 millones de personas de todas las edades en el mundo”. Disponible en <http://www.un.org/spanish/News/story.asp?NewsID=24705#.VocRedBIQa4> Recuperado en enero de 2016.



Robert Hammerstiel

Private Stories I

2007

“Hay revoluciones que transforman las bases materiales de una sociedad [...] y revoluciones simbólicas que son las que llevan a cabo los artistas, los científicos, los grandes profetas religiosos o a veces, en contadas ocasiones, los grandes profetas políticos, que transforman estructuras mentales, es decir cambian nuestra manera de ver y pensar. [...] Nuestros presentadores de telediaris, nuestros moderadores de debates, nuestros comentaristas deportivos se han convertido, sin tener que esforzarse demasiado, en solapados directores espirituales, portavoces de una moral típicamente pequeñoburguesa, que dice “lo que hay que pensar” de lo que ellos llaman “los problemas de la sociedad” (BOURDIEU. 1997: 65-66).

Efectivamente la televisión, el cine y la fotografía han sido los que han moldeado las representaciones del mundo durante los últimos 100 años. Esta forma visual de acceder al mundo ha reforzado el principio que afirma que lo que se ve es lo que cuenta, lo que se muestra en la pantalla es lo importante, lo divertido y sobre todo lo más espectacular.

“Desde la aparición de la imagen electrónica, las pantallas ha sido entronizadas en nuestra cultura como unos entes casi divinos, capaces de hipnotizar con sus ondas hercianas de luz emitida e imágenes proyectadas sobre la superficie del cristal que las recubre. Estos periféricos creados por el hombre han sido tratados, sin embargo, como instrumentos cargados de una magia empática e hipnotizante que atrapa a quienes posan delante de ellas. Como si de un relicario se tratase, las hemos venerado, engalanado con oropeles y cubierto con macramés y múltiples abalorios, pero con el paso de los años y la llegada de la digitalización a nuestro devenir cotidiano, la relación con ellas se ha diversificado estableciéndose roles nuevos. Han pasado de ser ventanas luminosas, a soportes de la imagen y canales relacionales” (ZARZA 2015: 20).

La aceptación de la imagen como evidencia de la realidad y la emisión continua de imágenes obliga a una atención constante desde un sólo punto de vista. Esto hace que el espectador no se plantee ¿qué pasa con lo que se oculta? Lo que nos conduce al pensamiento único y por lo tanto fácilmente manipulable.

Esta presunción de la sola existencia de lo visible ha pasado a los usos y costumbres que la sociedad hace de la imagen en la actualidad. Las tecnologías del siglo XX (televisión, cine, fotografía) que configuraron la representación del mundo se integran hoy en un interface multiformato en el que inevitablemente prima la vista. Se establece el axioma en el que se asume que si se ve, se conoce, por lo tanto, cuanto más vea, más conoceré. Pero se han asumido unos estilos y una estética iconográfica que provienen de una lógica de venta de deseos que ha inundado durante décadas los medios de comunicación. Y es que somos una sociedad que ha evolucionado hasta establecer el deseo como pilar fundamental para acceder a la sociedad. En el siglo XIX el hombre se incorporaba a la sociedad a través del trabajo, en el siglo XX se incorporó a través del consumo y en el siglo XXI, en plena expansión de la virtualidad se incorpora a través del deseo. El deseo de ser otro ya es posible gracias a la virtualización de las relaciones. Ya se puede mostrar a los demás un yo ideal merced al control de la representación del yo a través de la fotografía.

**John Stanmeyer***Señal. Yibuti*

2013

1.3 Vivir en la caverna platónica

Hace más de 40 años Susan Sontag empezaba su afamado escrito sobre la fotografía afirmando que *“La humanidad persiste irremediabilmente en la caverna platónica, aún deleitada, por costumbre ancestral, con meras imágenes de la verdad”* (1973: 13). Hoy esta reflexión sigue estando tan vigente como entonces. El acceso a la realidad se está virtualizando en todas sus facetas. El trabajo, las relaciones sociales, la comunicación, las compras, la educación e incluso el sexo se realiza a través de una pantalla. La pantalla, según su definición, no es sólo la superficie sobre la que se proyectan imágenes sino también una superficie que sirve de protección o incluso una persona o cosa que distrae la atención para encubrir algo a alguien. La pantalla nos sirve de lámina protectora que impide que la luz de la realidad dañe nuestros ojos.

En una de las viñetas del pintor y dibujante español Andrés Rábago, más conocido como El Roto, se observa a un niño mirando la pantalla de una computadora; el texto narra: *“sospecho que me han dado este ordenador para que no mire por la ventana”*. Como sociedad hemos asumido las pantallas como ventanas directas al platónico mundo de la ideas. Admitimos que las pantallas nos permitirán conocer, reflexionar, razonar e interpretar la realidad.

Como afirma Virilio la velocidad a la que está sometido el mundo se interpreta como un atributo irrenunciable del mundo real. La “velocidad absoluta” se toma como una herramienta esencial para poder conocer y comprender el mundo real. Así pues *“hemos puesto en práctica los tres atributos de Dios: la ubicuidad, la instantaneidad y la inmediatez. Que confieren a Dios visión total y poder total”* (VIRILIO. 1999: 19).

Una de las actividades que año tras año realizo con los estudiantes universitarios es reflexionar sobre las imágenes que generan las palabras. Cada año constato que las imágenes se repiten inevitablemente. Cuando pronuncio la palabra “Somalia”, las imágenes que aparecen en las mente de los estudiantes son siempre las misma: guerra, hambre, destrucción, señores de la guerra, estado fallido, sequía, niños famélicos, etc. Seguidamente pregunto cuántos han tenido una experiencia directa sobre el terreno. Ninguno. O cuántos han tenido una experiencia indirecta a través de segundas personas. Ninguno. O cuantos han leído algún literato somalí, o conocen la obra de algún pintor, escultor, fotógrafo o cineasta somalí. Nadie. O alguna lectura de algún texto sobre la historia de Somalia, su cultura, su creencias, sus tradiciones y ritos. Nada. Entonces ¿de dónde han salido las imágenes que surgen cuando pienso en “Somalia”? De las pantallas, las pantallas piensan por nosotros. Las pantallas generan realidades a través de representaciones estereotipadas y simplificadas de la existencia, nos ofrecen pequeñas píldoras informativas que nos suben a lomos del falso entendimiento, cabalgamos sobre un mundo de ignorancias donde sólo se muestra lo espectacular. *“El principio de selección consiste en la búsqueda de lo sensacional, de lo espectacular. La televisión incita a la dramatización, en un doble sentido: escenifica en imágenes, un acontecimiento y exagera su importancia, su gravedad, así como su carácter dramático, trágico”* (BOURDIEU. 1997: 25). En lo no visible reside la comprensión, aquello que no se ve es ocultado irremediablemente.

La industria audiovisual ha inundado el acceso a la cultura. La cultura es el marco de referencia que nos ayuda a entender las imágenes. Por lo tanto la industria al servicio de los intereses del mercado es la que ha generado una cultura popular que interpreta las imágenes que ve. Cada vez más se confunde la cultura popular con la cultura de masas. La primera surge de las tradiciones y creencias de un pueblo y la segunda es impuesta desde arriba, ejerciendo el control sobre el público bajo

unos principios falsamente democráticos. Pero, irremediablemente, la cultura popular va siendo contaminada por la cultura de masas; los usos y costumbres de la sociedad del espectáculo; los estereotipos, las simplificaciones del mundo, la homogenización y los valores del consumismo pasan a formar parte de lo tradicional. La representación de Papá Noel que simboliza la tradición navideña es una creación comercial, es una cultura al servicio del comercio.

*“MacDonald, en *Against the American Grain* (1962), redefine tres niveles intelectuales de la cultura oponiendo arte de élite a cultura de masas, masscult (cómic, rock’n roll, culebrones, etc.) y a una cultura media, pequeño burguesa, midcult, que aparenta estar al día, pero en realidad es una parodia de cultura hecha y difundida con fines comerciales, es en ella donde se genera el Kitsch” (ROJAS MIX 2006: 223).*

1.4 La imagen ubicua y la ficción compartida en la red de redes

La utopía social que iba a suponer la red de redes se está transformando en una nueva herramienta de control social como nunca antes había existido. No podemos perder de vista que la red de redes es básicamente privada y que las grandes aplicaciones y webs sociales son empresas que sólo buscan el lucro para no romper el transvase de beneficios a los inversores.

Cuanta más horas una persona pasa conectado más rentable es para las empresas tecnológicas. Básicamente lo que hacemos es suministrar contenido gratuito a las webs, nosotros somos la información, pero sobre todo suministramos amablemente infinidad de datos sobre nuestros modos de vida, hábitos, costumbre y, sobre todo, deseos. Los aparatos conectados a la red son terminales recolectores de datos personales que establecen patrones de deseo que son lucrativamente comercializados para ajustar la industria productiva a las necesidades del mercado. Estos datos son el petróleo del futuro inmediato. Todos los datos que suministramos al Big Data suponen un lucrativo negocio ya que cualquier banco pagaría una buena cantidad de dinero para saber a ciencia cierta

si una persona devolverá su crédito. O una aseguradora saber qué enfermedades puede tener un cliente o incluso saber si una mujer está embarazada antes que ella mismo lo sepa.

Uno de los aspectos que mayor desarrollo ha tenido con la proliferación de los aparatos de telefonía móvil es la incorporación de una cámara fotográfica a éstos. Las grandes empresas tecnológicas anuncian los nuevos móviles con enormes anuncios que tapan edificios completos con la ampliación de una imagen tomada desde un smartphone. La cada vez mayor calidad de imagen, facilidad de uso y comodidad para compartir han permitido hacer de la fotografía un medio extraordinariamente masificado.

La fotografía se ha vuelto ubicua [...]. Hoy tomar una foto ya no implica tanto un registro de un acontecimiento como una parte sustancial del mismo acontecimiento. Acontecimiento y registro fotográfico se funden. [...] Se ha acentuado la necesidad de capturarlo todo. [...] Cuantas más fotografías tienes, más vida y más divertido resultas ser. Nos encontramos pues frente a la necesidad de confirmar la realidad y dilatar la experiencia (FONTCUBERTA. 2010: 27-31).

En muchos casos se fotografía y se captura la realidad sin llegar a verla de forma directa con los ojos. La pantalla se sitúa delante de la vista a la busca y captura de cualquier imagen fotografiable. Los aconteceres se ven directamente a través de la pantalla, se chequean en el momento, se comparten y se olvidan. Muchas de las fotografías que se realizan están destinadas al olvido; usamos la tecnología como sustituto de la memoria; se ha delegado en la cámara la función de procesar la realidad, de memorizar las cosas como si la cámara pudiera entender e interpretar lo que ve. La óptica de la cámara se convierte en una extensión de nuestros ojos asumiendo que lo que divisa queda automáticamente descifrado e interpretado. De alguna manera se piensa que si capturamos la realidad, ésta queda debidamente entendida. Se asume que en cualquier momento podremos recuperar los pensamientos que archivamos para rescatar el entendimiento.



G. Cuevas

Desfile de la Roja

Efe/ El País Domingo

08-07-2012

Efectivamente la era del *selfie* nace lógicamente en un contexto histórico donde prima el individuo. El sistema imperante ha establecido que la atomización social y la competitividad son elementos positivos para el sistema económico y hemos aceptado como sociedad que lo importante es el yo. El individuo ve al resto como seres competitivos y no como integrantes de una comunidad en la que se establecen vínculos afectivos a través de la cercanía. Se genera un nuevo yo que ya no necesita del roce y la cercanía de la comunidad para desarrollarse, es un nuevo yo que busca el refuerzo de una comunidad virtualizada. Las nuevas generaciones, y las no tan nuevas, necesitan evidenciar cada acto ante los demás y buscar su aprobación, el *selfie* no tiene sentido si no se comparte. Las auto-fotografías proclaman el triunfo de la imagen como la nueva realidad, la representación se ha transformado en la verdad.

La gente se siente un poco mejor porque la soledad es la gran amenaza en estos tiempos de individualización. Pero en las redes es tan fácil añadir amigos o borrarlos que no necesitas habilidades sociales [...]. Las redes sociales no enseñan a dialogar porque es tan fácil evitar la controversia... Mucha gente usa las redes sociales no para unir, no para ampliar sus horizontes, sino al contrario, para encerrarse en lo que llamo zonas de confort, donde el único sonido que oyen es el eco de su voz, donde lo único que ven son los reflejos de su propia cara. Las redes son muy útiles, dan servicios muy placenteros, pero son una trampa (BAUMAN 2015).

Warhol en una de sus más famosas ocurrencias, afirmaba que “en el futuro, todo el mundo tendrá sus quince minutos de fama”. Hoy, en plena aceleración, los quince minutos se han reducido a escasos segundos. Martín Prada va incluso más allá afirmando que uno puede ser famoso 15 veces al día. El *selfie*, en cierta manera es una búsqueda de esos momentos de fama, a través de las nuevas tecnologías. El nuevo capitalismo informacional aplaude las vidas públicas y agravia la privacidad de los particulares que pretenden mantenerse en el anonimato.

Además dentro de una lógica social atomizada se ha delegado en el individuo el derecho de crear su comunidad. Cada elemento atomizado de la red tiene la capacidad de crear su propia comunidad virtual que se ajuste a su cosmovisión, hoy se lleva a la comunidad en un bolsillo y se

acepta o se expulsa a sus integrantes a golpe de click. Se está entrando en un periodo de amnesia en el que se ha olvidado que uno nace dentro de la comunidad y es ésta la que moldea los valores del individuo a través de diferentes instituciones, no es el individuo el que crea la comunidad. Los massmedia y las redes sociales de internet se han erigido como los transmisores de la cultura popular.

En 2006 la portada de la revista *Life* eligió “tú” como personaje del año. El ego se pone en el centro, el vosotros se transforma en yo. Pero un yo virtualizado, un gemelo *online* al que cuidamos como un director de marketing cuida su producto de venta. Nuestro ego digital descarta los defectos y se transforma en un atrapa *likes*. Estas redes, que están al servicio de los intereses del mercado a los que proveen de información esencial para mantener activo y en crecimiento el sistema industrialista, son usadas por los movimientos altermundistas⁵ para luchar contra el sistema.



Sternwarte Bochum

Bochum observatory

Posted by jens at 11.11.2015,

04:42 PM

2015

⁵ Utilizo el término altermundista para referirme a los movimientos sociales que han surgido en las últimas décadas como reacción a la globalización económica y que, en mi opinión, han sido intencionadamente mal definidos por los medios de comunicación de masas como movimientos antiglobalización o antisistema.

“Tenemos que reconocer que estas posibilidades antisistema son administradas, paradójicamente, desde dentro de la propia estructura del capitalismo tardío, representado, además, por unas pocas compañías estadounidenses (Facebook o Twiter, por ejemplo), conformando una situación en la que los enunciados pueden ser de sumisión o de protesta, pero siempre son parte ahora de la misma máquina (la del capitalismo informacional)” (MARTÍN PRADA. 2012: 34).

1.5 La auto-representación permanente

Antes de la llegada de los *smartphones* existía una especie de personajes que hacían cualquier tipo de ocurrencia para aparecer en los *Mass Media*. Era normal encontrar detrás de un periodista, que intentaba retransmitir una dolorosa noticia en directo, un personaje que había decidido que ese era el momento de tomar prestados sus segundos de gloria. También existía el caso de los caza famosos que pacientemente iban coleccionando los trofeos de fotografías con personajes mediatizados. Hoy hemos sustituido al famoso por nosotros mismos, el individuo es ahora el protagonista. Desde hace 12 años, y en un proyecto aún en proceso, el artista Jens Sundheim se retrata ante diferentes cámaras de video vigilancia alrededor del mundo. Jens, siempre con la misma pose se coloca frente a cámaras de captación de imágenes automáticas posando para ellas. Calles, plazas, jardines, fronteras, museos, centros comerciales, bares, zonas particulares son los espacios que el artista selecciona para ejercer sus segundos de gloria ante una cámara. Este proyecto nos transmite, de una forma perversamente humorística, la irresistible atracción que una cámara ejerce sobre el ser humano y además nos revela los múltiples espacios de control. Lo mismo sucede con nuestros *smartphones* aún sabiendo que son herramientas de control ejercen una irrepresible seducción.

Desde la pantalla del *smartphone* puede uno asistir a la vida de los otros y además aprobarla o desaprobala a golpe de *like*. Y esta necesidad de evidenciar ante el otro hace que cada segundo la red quede inundada por millones de imágenes que andan a la caza de verificación y reconocimiento. Son infinidad de imágenes que comunican actos, situaciones

y aconteceres que buscan reforzar otro de los pilares del sistema económico y social de la actualidad: debemos ser felices y disfrutar de la vida. Las redes sociales de internet son la constatación de la eterna sonrisa.

“Una promesa de felicidad recorre la cultura de masas, la publicidad y la misma ideología económica. En el discurso común la felicidad no es ya una opción, sino una obligación, un must; es el valor esencial de la mercancía que producimos, compramos y consumimos. Esta es la filosofía de la new economy que es vehiculada por el omnipresente discurso publicitario, de modo tanto más eficaz cuanto más oculto” (BIFO. 2003: 29).

Las plazas e iglesias donde el individuo comulgaba con los paradigmas sociales han sido sustituidos por ágoras virtuales. En una época no tan lejana las parroquias establecía los ritos de comunión con la comunidad, los fieles se levantaban, se sentaban, se daban la paz con un apretón de manos, tomaban ostias y se arrodillaban en un acto de catarsis colectiva. Hoy estos ritos se han transformado, en manos de una sociedad que premia lo individual, en una serie de actos que reafirman a un individuo que se afana por comulgar con los valores de la positividad constante; soy porque los demás me ven feliz.

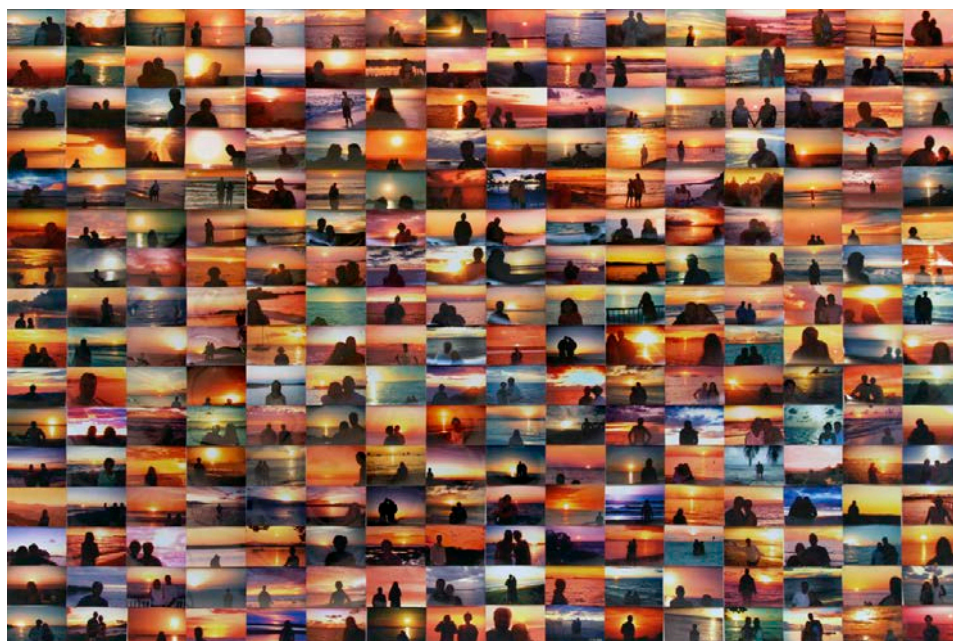
En la no tan lejana época de la fotografía analógica las imágenes eran meditadas para que resumieran de la mejor manera posible un hecho. En esa época no tendría sentido destinar una exposición de las 36 disponibles de un carrito para fotografiar un plato de comida que además carece de atractivo estético. Pero hoy la imagen de un plato de comida se transforma en un mensaje concreto: “mira lo que me voy a comer”, “mamá/papá estoy comiendo”, “no te puedo atender en este momento” o simplemente se comunica al mundo un hecho trascendental: “voy a comer”.

1.6 La vida de los otros y para los otros

Esta artificialidad capitalista se pone cada vez más de manifiesto con las redes sociales en las que vivimos no para nuestro disfrute sino para los demás. Somos si compartimos, somos porque los demás nos ven. Es el

otro el que me construye. Y toda esta construcción se produce a través de la imagen, hacemos las cosas para que sean fotografiadas y así seguir alimentando mi yo observado.

Penélope Umbrico
Sunset Portraits
2011



En el año 2006 se estrena *La vida de los otros* del guionista y director Florian Henckel von Donnersmarck. La trama de la película se desarrolla en el Berlín de la RDA y narra el control que la Stasi, la policía secreta de la Alemania Oriental, ejercía sobre el resto de la población. 17 millones de personas eran controladas por 102.000 agentes, es decir un agente por cada 166 ciudadanos. El espía Gerd Wiesler es destinado a seguir y documentar la vida del dramaturgo Georg Dreyman.

Gerd, que tenía una vida vacía y monótona comienza a ser partícipe del ambiente intelectual de los artistas de la época. La condición del espía le obliga a compartir todas la vivencias del dramaturgo hasta tal punto que comienza a vivir de forma ficticia “la vida de los otros”.

Hoy, documentamos “la vida para los otros”. Mientras en el film de Florian el dramaturgo vivía su vida sin ser consciente de que era observado, el individuo de la sociedad actual sí es consciente de que es observado y participa de la construcción ficticia de un personaje virtual. La

vida se transforma en una ficción que se retransmite a través de las redes sociales, se ritualizan multitud de actos a través de la imagen que crean una autorepresentación continua ante los demás que genera un mantra incesante que viene a decir: sigo aquí y soy feliz.

Planificamos cuidadosamente nuestra apariencia ya que quedará registrada; preparamos con esmero momentos fotografiables que serán publicados en la red global. La instalación *24 hours in photos* (2011) de Erik Kessels muestra al espectador el aluvión de imágenes que cada día se mueven por la red. La pieza es una inmensa montaña de más de 1 millón de imágenes impresas que corresponden al número de imágenes subidas a Flickr en 24 horas. De una forma menos caótica Penélope Umbrico capturó cientos de imágenes de las redes sociales que estaban etiquetadas como *Sunset* para crear un inmenso mosaico de atardeceres que revela la homogenización global de las representaciones. Es una reflexión de los usos y costumbres de la fotografía colectiva, un auto-retrato estandarizado de la felicidad construida; son signos sociales que han triunfado en el imaginario colectivo. Es una constatación de la ubicuidad de las imágenes que contiene pre-guión colectivo.

Dentro de este complejo mundo de virtualización y representaciones, la fotografía es una herramienta indispensable para ordenar la cosmovisión de una sociedad, su ética, sus valores y su forma de relacionarse con el entorno. La fotografía pertenece a su tiempo y es una representación de los valores de una época y de un lugar. La huella de recuerdo que supone la fotografía nos sirve como catalejo del presente. Las imágenes artísticas nos brindan una reflexión del creador contemporáneo y su mirada del mundo que le ha tocado vivir.

1.7 La palabra se hizo imagen

En las *interfaces* que nos dan acceso al mundo de las representaciones; las imágenes van tomando la categoría que antes ocupaban las palabras. La lógica de la evolución iconográfica hace que este lenguaje visual se vaya estandarizando y simplificando. Existe un nuevo lenguaje global basado en las imágenes; los programas de mensajería instantánea empezaron usando el texto como elemento principal y poco a poco lo han ido sustituyendo por la fotografía, el vídeo y sobre todo los emoticonos.

Whatsapp tiene un ritmo de crecimiento que le permitirá en breve tener 1000 millones de usuarios con un tráfico de unos 35.000 millones de mensajes diarios, muchos de ellos imágenes. Flusser (2001) habló del comienzo de la conciencia histórica del hombre cuando se dio el paso de una comunicación basada en la imagen a una comunicación basada en la palabra; un proceso de pixelización de los elementos de la imagen para enfilarlas en líneas. Hoy estamos andando el camino inverso, las palabras vuelven a las imágenes recuperando una forma de comunicación abandonada hace milenios; estos píxeles enfilados (palabras) se vuelven a agrupar para formar una imagen simplificada capaz de albergar variadas interpretaciones que se adaptan mejor a la comunicación multifuncional y del razonamiento simultáneo de la era tecnológica reflexionada por McLuhan. La estructura intrínseca de la fotografía digital recuerda a la secuenciación de la escritura, *“la imagen postfotográfica rebasa un análisis circunscrito a un mosaico de píxeles que nos remite a una representación gráfica de carácter escritural”* (FONTCUBERTA 2008).

Los emoticonos que usamos para comunicarnos son una vuelta a la pintura de las cavernas. En el sur de Argentina, en la provincia de Santa Cruz, se encuentra una de las mejores representaciones de arte rupestre sudamericano: la Cueva de las Manos. Se han contabilizado más de 800 manos en negativo que datan de entre 9800 a. C. hasta 1900 a. C. Las manos que llenaban las paredes de la cueva son las mismas representaciones que hoy llenan los muros digitales de nuestros smartphones. Los aeropuertos internacionales sustituyen la palabra por pictogramas que permiten una lectura globalizada, la imagen crea un lenguaje entendible, las imágenes unen y las palabras separan.

La escritura es compleja y necesita de atención plena para descifrar sus enrevesados significados. Barthes afirmaba que *“hoy en día sabemos que un texto no está constituido por una hilera de palabras de las que se desprende un único sentido “teológico” en cierto modo (pues sería el mensaje del Dios-Autor), sino por un espacio multidimensional en el que concurren y se contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original: el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura”* (1987: 69-79).



Izquierda:

Cueva de las Manos

Argentina

Derecha:

Emoticono de la aplicación móvil WhatsApp

Pero la nueva forma de comunicación basada en la imagen viene ineludiblemente ligada a la simplificación de los conceptos; para que las imágenes sean globales deben transmitir conceptos globales y sencillos. Volvemos a representar el mundo a través de una iconografía simplificada que nos devuelve al interior de las cavernas; la disposición caótica de los símbolos rupestres en las paredes de las cuevas recuerdan a la disposición actual de los contenidos *online*. La estructura lineal de los textos, permite una jerarquización de los contenidos, la narración lineal permite establecer discursos ordenados y categorizados. Las ideas plasmadas textualmente usan la tipografía, el color y el orden para establecer categorías, subrogaciones, causas y consecuencias. Hoy el texto se ha transformado en un espacio multiformato donde tipografía, fotografía, vídeo, dibujo e hipervínculos interactúan. La linealidad del texto es sustituido por un espacio multifuncional que da paso a un escaneo de la pantalla, los ojos son guiados por la superficie a base de estímulos visuales, la visión pausada es sustituida por un vistazo superficial. Es una atención dispersa que se caracteriza por un rápido y constante cambio de puntos de atención, tareas, informaciones y procesos. Esta forma de acceder a la información multitarea nos devuelve a un estado mental que abandonamos hace miles de años. Como afirma el filósofo Byung-Chul Han:

El animal salvaje está obligado a distribuir su atención en diversas actividades. De este modo, no se halla capacitado para una inmersión contemplativa. [...] No solamente el multitasking sino también actividades como los juegos de ordenador suscitan una amplia pero superficial atención, parecida al estado de vigilancia de un animal

salvaje. Los recientes desarrollos sociales y el cambio de estructura de la atención provocan que la sociedad humana se acerque cada vez más al salvajismo (2012: 34).

Las nuevas tecnologías basadas en el neuromarketing son capaces de registrar con dispositivos electrónicos el movimiento de la pupila para detectar dónde se está mirando de la pantalla y así establecer patrones en la colocación óptima de los elementos para aumentar su impacto visual.⁶ La ubicación de los elementos también pasa por el filtro de la mercantilización. Los espacios se venden y son más caros aquellos que se demuestran más efectivos.

La tendencia lógica es que el texto vaya desapareciendo en pro de la imagen. Muchas de las lenguas, que representan una forma de entender e interpretar el mundo desaparecerán.

De aquí a finales del siglo XXI, es muy probable que desaparezca la mitad o más de las 6.000 lenguas que se hablan actualmente en todo el mundo. Según algunos lingüistas, es posible que este fenómeno de extinción de las lenguas cobre incluso mayores proporciones y que con el correr del tiempo desaparezca entre un 90% y un 95% de las existentes. El problema de la desaparición de las lenguas puede agravarse en las sociedades del conocimiento emergente, teniendo en cuenta que la revolución de las nuevas tecnologías parece a primera vista acelerar el fenómeno de la erosión lingüística (UNESCO. 2005: 169).

1.8 El nuevo interface que secuestra la realidad

En 1977 John Szarkowski comisarió una exposición de fotografía en el MoMA de Nueva York titulada *Mirrors and Windows: American Photography since 1960*. El título “Espejos y Ventanas” hacía referencia a que cada

6 Ver ARMÁN, Manuel (2013) “Consumo: el imperio de los sentidos”. *Documentos TV, RTVE*. Disponible en <http://www.rtve.es/alacarta/videos/documentos-tv/documentos-tv-consumo-imperio-sentidos/2049827/>

**Brian Ulrich.***Indianapolis IN2004 Serie Copia*

Indiana USA

2004

una de las fotografías expuestas podían ser entendidas como espejos de la intimidad del fotógrafo o como ventana a la realidad exterior. Este concepto de ventana-espejo es una de las bases de la nueva iconografía con la que se evidencia la realidad a través de las redes. Pero se trata de ventanas-espejo que son construidos con una mirada edificada bajo las normas de los medios de comunicación de masas. Ya en los años 80 Cindy Sherman entendió este principio y lo aplicó a su obra. La manera en que Sherman entiende la fotografía tiene que ver con el uso que hacen de la fotografía los medios de comunicación de masa: la televisión, el cine, las revistas, los anuncios o la moda.

La caída del muro de Berlín no solo supuso para Europa la desaparición de un concepto de Estado vigilante presencial sino que también supuso la explosión de lo virtual a nivel global. La desaparición del bloque comunista supuso la eliminación de una concepción del mundo y la victoria del libre mercado. Los mercados bursátiles se emanciparon de las restricciones estatales para poder operar sin control, ya no existía la amenaza de la revolución de la clase trabajadora, la sociedad había abrazado los principios del libremercado. *“Ahora toda actividad debe de ser considerada como integrante del actual sistema de producción económica; la multitud conectada produce en todo momento. [...]”* (MARTÍN PRADA. 2012: 58).

Los felices noventa del siglo XX fueron una década de explosión del libremercado y la virtualización de la economía. Las empresas transnacionales invadían los mercados globales y se estandarizaban los gustos a nivel mundial. Las grandes fábricas industriales se trasladan a países con mano de obra barata con menos exigencias laborales, se externalizan los procesos productivos y los países del mundo desarrollado centran sus esfuerzos en la gestión de los deseos y el consumo de experiencias. Mientras los países periféricos se hacen cargo de la producción los países centrales se especializan en un capitalismo ficticio. Las grandes empresas centran sus esfuerzos en generar estilos de vida a través del consumo. El deseo, el consumo y las finanzas se virtualizan. Pero esto se vino abajo el 11 de septiembre de 2001 cuando dos aviones transformados en misiles derriban el World Trade Center centro global de la economía financiera, lugar de los grandes fondos especulativos y sede de la Organización Mundial del Comercio. El derrumbe de las Torres supuso un impacto brutal a la abstracción financiera. Como describe el filósofo Bifo, los millares de trabajadores que explotaban a través de las pantallas las rentabilidades del capitalismo ficticio se enfrentaron a un salvaje encontronazo con la dolorosa realidad. La década prodigiosa, que comenzó con la caída del muro de Berlín y que extendió la idea del crecimiento sin límites ultraliberal, acabó con la caída de las Torres Gemelas.

Los mercados financieros comienzan a tambalearse y empiezan a dar las primeras señales de aviso. Los fondos especulativos buscan refugio en la virtualización del mundo. En poco tiempo nacen en internet las redes sociales que vuelven a abstraer la realidad creando una existencia paralela y alternativa. En 2004 nace Facebook y en 2006 Twitter.

El nacimiento de la web permitió un rapidísimo desarrollo del mercado especulativo. La descentralización de la producción de los países centrales a los países periféricos permitió a las economías occidentales centrar sus esfuerzos en analizar, evaluar, generar y acrecentar el *deseo* como motor que impulsaba la economía. En las economías más desarrolladas las empresas que gestionan la nueva economía de lo intangible han cambiado el panorama bursátil, las inmensas corporaciones petrolíferas y de productos de consumo están siendo sustituidas por las empresas tecnológicas; Apple, Microsoft, Google, Facebook y Amazon

se han posicionado entre las diez primeras empresas por capitalización bursátil.⁷ El deseo de consumo de productos tecnológicos, tanto hardware como software, es el principal motor de la economía. Los medios de comunicación se hacen eco de esta nueva obsesión de consumo; los esforzados primeros compradores del último modelo de *smartphone* son noticia, el joven que durante días hizo cola a la intemperie para ser el primero en hacerse con una nueva pantalla se transforma en noticia global, el consumidor es aclamado entre aplausos y gritos porque es el primero en poder experimentar un nuevo interface al mundo digital.

1.9 Todo se acelera: la imagen en la sociedad del hiperconsumo

Esta lógica de consumo en la que estamos inmersos y que supone el pilar fundamental de nuestra sociedad está a las puertas de su desaparición. Estamos dentro en un sistema de consumo destructivo y ecológicamente inviable. El acceso a la realidad capitalista a través de las pantallas nos ha desconectado de las consecuencias que este sistema tiene sobre nuestro planeta. Todo producto que consumimos se transforma en residuo. El ansia de consumo de aparatos virtuales, el consumo de objetos y servicios producen basuras y una fuerte contaminación en todo su proceso productivo.

Como especie hemos sobrepasado todos los límites en la explotación de nuestro entorno. Saramago describió un hipotético mundo afectado por una ceguera generalizada que en un corto periodo de tiempo hizo añicos la sociedad tal y como la conocíamos. Hoy estamos inmersos en una ceguera colectiva que nos impide ver las terribles consecuencias que nuestro modelo productivo está teniendo para el medioambiente. La obsesión por la acumulación y el crecimiento ha entrado en una fase terminal. El planeta no da para más.

Hemos creado una nueva moral en el que no somos capaces de relacionar nuestra forma de vida con las consecuencias con el medioambiente. El sistema financiero y de intercambios económicos digitales nos

⁷ Clasificación según la capitalización bursátil elaborado por Bloomberg y El País Negocios. FERNÁNDEZ, David (15-11-2015) “Cómo ha evolucionado la clasificación de las empresas más grandes del mundo”. *El País Negocios*. Pag 5.

Aleix Plaidemunt

Tot (All)

2009



impide ver que detrás de cada euro que acumulamos o invertimos hay horas de trabajo que alguna persona está desarrollando en alguna parte del planeta y que es probable que sea una forma de trabajo basada en la extracción de recursos naturales, con producción de residuos, contaminante y con emisión de CO₂ al medioambiente. Hemos asumido que es normal que la práctica totalidad de los objetos que consumimos vengan del otro lado del mundo, o que el pescado haya sido capturado a miles de kilómetros o que las bananas hayan madurado en un contenedor de carga, ya que fueron recogidas hace un mes en otro continente.

Marx afirmaba que la revolución es un momento de aceleración de la historia. Hoy parece que estamos inmersos en este proceso de aceleración; después de la crisis global del año 2008 muchos líderes se apresuraron a lanzar la necesidad de refundar el capitalismo. Pasado el tiempo no solo no se ha refundado, sino que se ha reforzado. La desigualdad ha crecido, los ritmos de consumo han aumentado y de nuevo la crisis se ha solucionado con una huida hacia delante buscando un mayor crecimiento.

Y es que lo queremos todo y lo queremos ya. Todo se acelera. Los deseos se transforman en una realidad al momento. El 13 de enero de 2016 el presidente Obama dio su último discurso sobre el estado de la Unión en el Congreso Estadounidense. Su mujer, Michelle Obama asistió al evento con un llamativo vestido amarillo del diseñador Narciso Rodríguez valorado en 2.000 dólares. El discurso, que duró poco mas de 50 minutos, fue retransmitido en directo por diversas cadenas de comunicación y medios *online*. Pues bien, antes de que acabara el discurso el vestido se había agotado de todas las tiendas *online*.⁸

La imagen de Aleix Plaidemunt es elocuente, una gran estructura realizada a base de frágiles globos amarillos y en medio de un paisaje natural son una contundente declaración de las demandas sociales. Se busca la satisfacción inmediata a través del pétreo principio capitalista que transforma los deseos en objetos y experiencias efímeras. Como afirma Aleix al referirse a su obra:

*El éxito inmediato es uno de los valores de la sociedad contemporánea. No hay margen para el error. No hay término medio. Nuestros deseos de éxito son efímeros, deseos materiales producto del consumismo. Y si todo es posible, me pregunto si hay un lugar físico para almacenar todos nuestros deseos.*⁹

La aceleración de la historia de la que Marx hablaba se traduce en una aceleración del capitalismo y en consecuencia en una aceleración de la destrucción de los recursos naturales. Walter Benjamin, en cambio, revisa este concepto y defiende que es necesario echar el *freno de la historia*. Consideraba que había que acabar con la explotación de la naturaleza por parte del sistema e interrumpir el proceso catastrófico que venía ligado ineludiblemente al progreso tecnológico impulsado por el capitalismo (BENJAMIN 1988). Benjamin además defendía que el capitalismo no morirá de forma natural. El sistema capitalista no puede parar su

8 Ver http://www.abc.es/estilo/gente/abci-agotado-vestido-lucio-michelle-obama-durante-discurso-marido-201601130848_noticia.html. Recuperado en enero de 2016.

9 De la web del autor <http://www.aleixplademunt.com/text-tot-cat>. Recuperado en enero de 2016.

ritmo de crecimiento constante; las empresas están obligadas a poner todos sus esfuerzos de análisis, evaluación, organización y producción al servicio de la búsqueda de beneficios a corto plazo.

Por lo tanto, dentro de esta lógica de aceleración e hiperconsumo en una sociedad hiperconectada y que hace referencia constantemente a lo individual es donde se ha de desarrollar la sostenibilidad.

La ubicuidad de la imagen genera constantes representaciones del mundo creando una relación a través de las pantallas que tiene como consecuencia una desconexión con la naturaleza. Los valores que nacen de la sostenibilidad, que posteriormente analizaremos, entran en conflicto con la aceleración y el estado de multitarea constante que requiere la hiperconexión en la era de la información. Dentro de esta lógica el desarrollo sostenible se transforma en un producto más donde poder elegir dentro de una amplia gama de artículos que responden a los deseos de la sociedad.

El objetivo último de la tecnología, el télos de la Techné, es sustituir un mundo natural, indiferente a nuestros deseos (un mundo de huracanes, de adversidades y corazones que se pueden romper, un mundo que se nos opone), por otro tan receptivo a nuestros deseos que llega a ser, de hecho, una simple prolongación del yo (FRANZEN citado por Bauman. 2014: 62).

Por lo tanto, cabría esperar que la vorágine recopiladora de datos y patrones de comportamiento que la red global es capaz de analizar transformará los deseos de sostenibilidad de una sociedad preocupada por su entorno en una nueva y amplia gama de nuevos productos y servicios que permitan al sistema seguir creciendo.

2. Fotografía, arte y sostenibilidad

2.1 La reflexión en el mundo de la aceleración

La atención dispersa de un mundo acelerado no deja hueco a los momentos reflexivos. La distracción constante a la que nuestra sociedad se ve sometido no deja hueco al aburrimiento.

Walter Benjamin llama al aburrimiento profundo “el pájaro del sueño que incuba el huevo de la experiencia”. Según él, si el sueño constituye el punto máximo de la relajación corporal, el aburrimiento profundo corresponde al punto álgido de la relajación espiritual. La pura agitación no genera nada nuevo. Reproduce y acelera lo ya existente. Benjamin lamenta que estos nidos de tiempo y sosiego del pájaro de sueño desaparezcan progresivamente (HAN 2012: 35).

El arte también se ha visto avasallado por esta falta de profundidad. En las últimas décadas el discurso dominante ha estado ligado a las cuestiones artísticas relacionadas más con la moda y el gusto que por las ideologías. La popularización del arte ha posibilitado acabar con una visión elitista pero también ha permitido que abrace los principios de la cultura popular de lo espectacular a través de lo mediático, la masificación del arte está ligada a la mercantilización de todas las cosas. El arte se abre a las clases medias por una búsqueda de nuevos mercados y nuevas rentabilidades. Hoy, hasta las propuestas más subversivas y anticapitalistas son absorbidas y monetarizadas por el sistema. El capital acaba con cualquier intento de revolución y pensamiento alternativo. Hemos pasado, según describen Lipovetsky y Serroy, a una era *transestética* en la que el mundo de la cultura queda profundamente marcado por las lógicas de comercialización e individualismo extremo:

Con el triunfo del capitalismo artístico, los fenómenos estéticos no reflejan ya pequeños mundos periféricos y marginales: integrados en los universos de producción, comercialización y comunicación de los bienes materiales, constituyen inmensos mercados organizados por los gigantes económicos internacionales. Finalizado el mundo de las grandes oposiciones reivindicativas, arte contra industria, cultura contra comercio, creación contra entretenimiento, será en todas estas esferas donde habrá mayor creatividad (LIPOVETSKY/SERROY 2015: 20).

Como afirma Goodman, el arte es básicamente una forma de conocimiento de la realidad (1968). El análisis del arte realizado por una sociedad es el análisis de la propia sociedad, las obras de arte son depósitos de las ideas que centellean en el imaginario cultural. El *homo videns*,

del que hemos hablado, recibe y emite imágenes que van creando una iconografía del mundo y que responden a los intereses del mercado. El arte “*ya no simboliza un cosmos en el que ya no se expresan relatos trascendentes, ya no es el lenguaje de la clase social, sino que funciona como estrategia mercadotécnica, activación del valor de distracción, juegos de seducción continuamente renovados para captar los deseos del neoconsumidor hedonista y aumentar el volumen de negocios de las marcas*” (ibid: 21).

Para poder acceder a las teorías del arte posmoderno es necesario pasar por la fotografía. Ésta crea representaciones de la realidad que se traducen en concepciones del mundo.

Prácticamente todas las cuestiones críticas y técnicas con las que el arte posmoderno engrana en un sentido o en otro, se dan cita en la fotografía. Las cuestiones que tienen que ver con la autoría, la subjetividad y la unicidad están presentes en la naturaleza misma del proceso fotográfico; las cuestiones relativas al simulacro, los estereotipos y la posición social y sexual del sujeto observador son centrales en la producción y el funcionamiento de los anuncios y otras formas de fotografía de los medios de masas (SOLOMON-GOUDEAU 2001: 81-82).

La fotografía, tal y como ya hemos defendido, sigue disfrutando de un estatus de veracidad, o al menos de verosimilitud.

La pretensión histórica de la fotografía de mediar, si no de representar completamente, el mundo empírico para la mayoría de los habitantes de las sociedades industrializadas (en efecto, la producción y el consumo de imágenes es una de las características distintivas de las sociedades avanzadas), la ha convertido en agente y conducto principal de la transmisión de cultura e ideología (ibid: 75).

Entonces podemos asumir que gran parte de las representaciones del mundo las construimos a través de la imágenes. Es innegable la profunda influencia que los usos y costumbres iconográficas transmitidas por las tecnologías de la comunicación tienen sobre la creación artística. En muchos casos los creadores inician su reflexión desde lo que ven en las pantallas.

Por lo tanto la fotografía artística no escapa a estos principios mercantiles. Las nuevas tendencias de la denominada posfotografía reflexionan sobre la saturación de imágenes. Realizar fotografías va perdiendo su sentido en pro del reciclaje visual. El apropiacionismo, el *re-make*, la reutilización y la intervención forman parte del nuevo paisaje fotográfico.

Las imágenes de los archivos institucionales, familiares y digitales se encuentran en la base de las nuevas creaciones. El uso de las nuevas tecnologías de posicionamiento global permite acceder a imágenes que puede haberse tomado a miles de kilómetros. La colección de instantes curiosos del *Google Street View* es algo normal. El *hackeo* de cámaras de vigilancia, teléfonos móviles o *webcam* como nuevo acceso a la intimidad de las personas. La autoría del fotógrafo queda difuminada, lo



Joan Fontcuberta

Googlegrama 04_11-S NY

2005

importante no es la captura del momento decisivo, ya no es valioso el ojo fotográfico entrenado que es capaz de concentrar la esencia de un acontecimiento en un “instante decisivo”. Los Capa y Cartier Bresson son sustituidos por editores, coleccionistas y recolectores de imágenes del mundo. La avalancha de información iconográfica es tal que lo importante no es realizar una imagen sino saber seleccionar y editar el contenido existente.

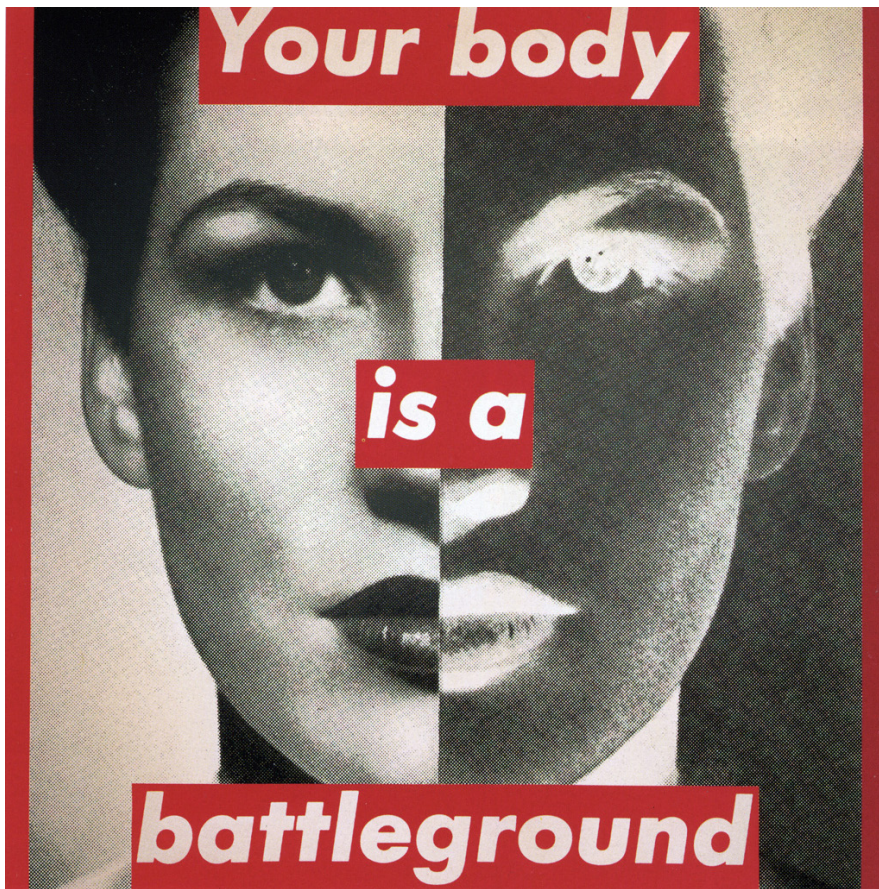
Hoy todos somos creadores de imágenes, ¿cómo establecer hoy una tendencia, una moda, una temática que definiera la fotografía de principios del siglo XXI? ¿Puede alguien visionar, analizar y estructurar la increíble producción fotográfica actual para establecer tendencias, estilos, modas y características de las nuevas representaciones? La digitalización de la fotografía y el abaratamiento de las herramientas de captura y retoque fotográfico ha permitido que la imagen manipulada esté al alcance de todos. Esto nos lleva al segundo camino en el que la fotografía ha entrado en una crisis de credibilidad. Para el común de los consumidores de imágenes sigue ligándose la fotografía analógica en blanco y negro a la fotografía documental y la fotografía digital al retoque y la manipulación.

Las cámaras traducen la teoría de la óptica en una imagen y al mismo tiempo, cargan esa teoría de magia y codifican los conceptos teóricos “blanco” y “negro” en situaciones. Las fotos en blanco y negro son la magia del pensamiento teórico, pues transforman el discurso lineal teórico en superficies (FLUSSTER 2001: 41).

2.2 Ecofeminismo e imagen: los cuidados como un todo.

Llegados a este punto debemos establecer la base sobre la que analizaremos la construcción de la imagen sostenible. Como es lógico sería imposible analizar todas las imágenes relacionadas con la sostenibilidad. Pero es esencial realizar un análisis en profundidad de la representación a través de la imagen de la sostenibilidad ya que ésta nos revelará el estado de la cuestión medioambiental del mundo.

En 1989 Barbara Kruger creó una de sus piezas más conocidas. Utilizando la gráfica de los medios de comunicación de masas afirmaba con rotundidad “tu cuerpo es un campo de batalla”. Ese eslogan hacía alusión no solo a la guerra de sexos y las luchas de género, sino también se transformó en el grito que muchos autores encontraron al analizar el cuerpo como una herramienta versátil con el que explorar la sexualidad, representar los traumas personales, reflexionar sobre los estereotipos de género o celebrar la diversidad racial. (HEARTNET 2008: 218)



Barbara Kruger

Your Body Is a Battleground

1989

El feminismo incipiente y su extensión en el mundo del arte denunció la explotación femenina y cómo la visión masculina había impuesto una forma de arte en el que el hombre blanco y heterosexual se había erigido como el canon y medida de todas las cosas. El movimiento ecofeminista se define como una crítica a los valores de la modernidad desde una perspectiva feminista y ecológica. Establece que existe una relación ideológica entre la explotación de la naturaleza y de las mujeres dentro de un sistema patriarcal; la modernidad relegó a la mujer al ámbito de los cuidados familiares contrastando con el espíritu científico desarrollado por los hombres. La razón queda en manos del hombre y la mujer queda fuera de la cultura y pasan a ser naturaleza. Es decir, la explotación de la naturaleza se corresponde con una explotación de las mujeres.

El nacimiento de esta concepción tiene sus raíces en los cambios filosóficos y religiosos de los últimos cuatro siglos en la relación del hombre con la naturaleza. Quizás se debería hablar del hombre occidental, pero Fritz Schumacher ya advertía en 1974 de la occidentalización del mundo.

“El hombre moderno no se siente a sí mismo como parte de la naturaleza, sino como una fuerza exterior destinada a dominarla y conquistarla. Incluso habla de una batalla contra la naturaleza, olvidando que si ganara la batalla se encontraría en el bando vencido” (1990: 13-19). La prepotencia con la que miramos la naturaleza ha hecho que pensemos que poseemos poderes infinitos gracias a los sorprendentes logros científicos y tecnológicos.

El dominio masculino de la naturaleza hunde sus orígenes con el mito de Atlas. El titán Atlas fue condenado por Zeus a llevar los pilares de la Tierra eternamente sobre sus hombros para separarla de los cielos. También el Dios cristiano, creador del cielo y de la tierra, llamó a los hombres a dominar el planeta, los peces del mar, las aves del cielo y todo cuanto vive y se mueve sobre la tierra. La cultura patriarcal, que ha dominado en los últimos 6.000 años, ha impuesto una visión caótica de la naturaleza. La Madre Naturaleza se ha ligado al caos, a fuerzas salvajes y descontroladas que necesitan de un orden. Un control que viene enseñado por la cultura, por el hombre. Las estatuas de Atlas han ocupado los centros de poder patriarcal, desde los palacios clásicos hasta los centros financieros del siglo XX.

El lenguaje pone de manifiesto las relaciones sociales y en este caso es elocuente, por ejemplo hablamos de “Madre Tierra” para referirnos a nuestro planeta como fuente del que proveernos de alimentos y materias primas. A un territorio que aún no ha sido explotado ni dominado lo llamamos territorio virgen. Es decir se liga a la naturaleza las funciones básicas que culturalmente se ha ligado al rol femenino: los cuidados y la crianza (PLANT citado por Dobson 1999: 112-115).

La presencia de una mirada patriarcal sobre la naturaleza también aparece en la cultura fotográfica. Horacio Fernández, comisario de Photo España 2006 Natura (PHE 06), hablaba de los diversos trabajos presentados durante la feria de fotografía internacional como una metáfora de la existencia actual donde los autores buscan *“un diálogo entre atracción y repulsión, seducción y miedo. [...] Hablan de esa madre que nos provee*

*con sus muchos recursos y que sus hijos saqueamos y esquilmanos, pero lo hacen más sutilmente que mediante la denuncia directa, incluyendo belleza y monumentalidad, que nos hacen sobre todo reflexionar”.*¹⁰

Se propone como bases del movimiento ecológico el compromiso libertario de la descentralización, la tecnología alternativa, la participación en la democracia directa y la acción participativa. La cercanía en el desa-



Miguel S. Moñita

Our planet is a battleground
2016

rollo viene ligada a un mayor compromiso por parte de todos los eslabones de la cadena. Es necesario acabar con el anonimato de la sociedad

¹⁰ Ver Entrevista a Horacio Fernández en El País (31/05/2006) “PhotoEspaña ofrece la mirada de tres fotógrafos sobre el paisaje transformado por el hombre”. El País Cultural. Disponible en http://cultura.elpais.com/cultura/2006/05/31/actualidad/1149026407_850215.html Recuperado en abril de 2015.

urbana y la industria a gran escala. Hay que recuperar los modos de vida “a escala humana”, la producción local, reducir los intercambios comerciales, de transporte e imponer la calidad a la cantidad.

Pero esta cercanía que reclama el movimiento sostenible choca con las ideas de Paul Virilio cuando nos hablaba de la disolución física por la aparición del nuevo tiempo globalizado en el ciberespacio. Con la fotografía y el cine surge la estética de la desaparición que ha revolucionado la percepción y cambiado la estética (1999: 25). La desaparición de un cuerpo físico que habita en la tele-presencia ha difuminado las relaciones sociales. “*El hecho de estar más cerca del que está lejos que del que se encuentra al lado de uno es un fenómeno de disolución política de la especie humana*” (Ibid p.48). El cuerpo femenino sobre el que Barbara Kruguer proyectaba sus batallas va perdiendo presencia en favor de un nuevo espacio compartido por la globalización: las representaciones del planeta que habitamos.

Por lo tanto podemos actualizar el mensaje lanzado por Barbara Kruguer: el cuerpo como campo de batalla pasa a un marco más general: **“nuestro planeta es un campo de batalla”**. Este es el espacio donde los artistas reflexionan sobre los desequilibrios en el sistema ecológico y sobre la batalla entre el ser humano y la naturaleza.

Se asume que las representaciones sobre esta batalla del hombre contra la naturaleza beben de los mismos principios a los que Bárbara Kruguer hacía referencia: el planeta, al igual que el cuerpo femenino, ha sido explotado, saqueado, vendido, humillado y arrasado bajo los principios de explotación tradicionalmente machista del que los hombres han disfrutado. El hombre ha considerado que está en su derecho de explotar el medioambiente y poner a la naturaleza a su servicio.

Una actitud machista contra el medioambiente pone en grave riesgo la supervivencia de la especie. Ciertamente es inquietante asumir que muchas civilizaciones han sucumbido por su incapacidad para prever el agotamiento de los recursos que las sustentaban. Según defienden diversos investigadores, las civilizaciones complejas tienden a colapsarse poco después de alcanzar su mayor periodo de prosperidad. Joseph Tainter en *El colapso de sociedades complejas*, Charles L. Redman en *El impacto humano en el medioambiente de la antigüedad*, Ronald Wright en *Breve historia del progreso*, Diamond en *Colapso, porqué unas civilizaciones perduran y otras*

desaparecen, Martin Rees con *Nuestra hora final: ¿será el siglo XXI el último de la humanidad?* O James Lovelock con su obra *Gaia: alerta final*. Todos ellos han estudiado de qué manera se han producido estos colapsos en diferentes civilizaciones a lo largo de la historia y cómo se puede producir en la actualidad. “*Hay un patrón que se repite en las diferentes civilizaciones del pasado de desgaste de los recursos naturales, sobreexplotación del medioambiente, expansión desmedida y sobrepoblación*” (Wrigth citado por HEDGES 2013: 4). Un ejemplo paradigmático es el de la isla de Pascua cuya civilización desapareció por el agotamiento de los recursos naturales. Los antiguos romanos, los sumerios o los mayas también sucumbieron a su propio progreso. Hoy, en apenas cien años la población mundial se ha triplicado, las enormes desigualdades han creado un mundo de obesos y famélicos, la concentración de la riqueza ha llegado a niveles insospechados y los costes ecológicos son inasumibles. Y de nuevo, cometeremos como especie los mismos errores que nos destruyeron en el pasado, solo que esta vez el colapso arrastrará a todo el planeta. Solo un cambio de rumbo en nuestro modelo de desarrollo evitará la catástrofe.

2.3 Recuperar los lazos con la naturaleza a través del arte

Para evitar este colapso es necesario reconstruir los lazos entre el ser humano y la naturaleza. La mirada estética de nuestro entorno tiene una alta capacidad para activar nuestras emociones y nuestro campo simbólico y es una herramienta indispensable para la concienciación de los conflictos ambientales. Esta toma de conciencia a través de la representación cambia la concepción del mundo y provoca la reclamación de medidas reparadoras y conservacionistas del medio natural. El arte es una potente herramienta transformadora y puede desde remover conciencias hasta ser la fuente de inspiración para restaurar paisajes degradados.

Paul Klee defendía que ante todo una obra de arte es génesis y que nunca se debería captar como un producto. El arte tiene que ir más allá de lo tangible. El artista debe utilizar su intuición para establecer los patrones en el cosmos desordenado.

“Si atendemos a las investigaciones de los paleoantropólogos veremos que los que nos hace realmente humanos no es tanto la habilidad para crear herramientas con las que transformar nuestro entorno (la tecnología propia del llamado homo habilis), sino la necesidad de trascendencia que genera todo un sistema simbólico capaz de ser comunicado y compartido a nivel consciente verbal en alguna medida, pero sobre todo a un nivel pre-lógico inconsciente” (MARTÍN ARAGÚZ citado por RAQUEJO 2015: 72).

Arte y ciencia son elementos propios de la especie humana, sirven para explicarnos, entendernos y nos hablan de la relación y sus consecuencias para el medio. La conciencia ecológica no sólo surge por la lectura de los datos científicos, también nace de la emoción sensible del puro hecho de contemplar las imágenes que representan un futuro incierto. Ciencia y arte se retroalimentan y avanzan, la imaginación y la representación hacen avanzar a las ciencias y las ciencias hacen avanzar la imaginación.

“Un contemplador de este tipo (ingenuo) supone tácitamente que las fotos le muestran el mundo de afuera y que, consecuentemente, el universo de la fotografía es idéntico al mundo de afuera” (FLUSSER. 2001: 39). El imaginario ecológico se construye, en parte, con el material que la ciencia divulga y con las imágenes que lo representan. Las imágenes con un valor documental o artístico llegan a generar creencias que se asumen sin base científica. Son una construcción social de la realidad. Por eso es importante analizar las representaciones que se dan desde diferentes medios para poder establecer cuáles son los referentes icónicos que crean una imagen del mundo. Como defiende Tonia Requejo *“es la ecología de ficción la que contribuye en gran medida ha hacernos conscientes del problema al mismo tiempo que inculca utopías necesarias para movilizar el imaginario hacia un futuro mejor”* (RAQUEJO 2015: 84).

Reforzando esta idea, en la obra de Vic Muniz sobrevuela el concepto de que el arte tiene el poder de crear representaciones y éstas crean ilusiones al igual que hace la religión o la televisión. Sus obras, realizadas con materiales no convencionales, no tratan de engañar a las personas, sino que pretenden que éstas revisen su sistema de creencias y reflexionen sobre lo que consideran como cierto.

3. Sostenibilidad y paisaje: reconocer el verde como algo positivo

La imagen es sin duda una potentísima herramienta que contribuye intensamente al imaginario colectivo. A través de los estudios teóricos y prácticos los fotógrafos llevamos décadas analizando el poder representativo de la imagen como generadora de realidades. Los estudios de la imagen fotográfica se suelen abordar analizando la imagen como una herramienta de persuasión en la que estética, documentación y recuerdo se entremezclan generando documentos.

Desde los años 70 existen investigaciones dentro del campo de la ecología que estudian la relación afectiva del ser humano con su entorno a través de la imagen. Estas investigaciones extraen interesantes conclusiones sobre las preferencias humanas en las representaciones del espacio natural. *“Es posible que, al menos una parte de la emoción estética y del valor afectivo a componentes del entorno natural como los árboles, las flores, la vegetación, las superficies de agua integradas en el paisaje tengan su fundamento en reacciones innatas”* (GONZÁLEZ 1985: 56).

Es importante, para acabar el presente capítulo, mencionar estas investigaciones ya que, como analizaremos en capítulos posteriores, la construcción de la imagen de la sostenibilidad desde la concepción capitalista ha utilizado el componente afectivo con la naturaleza para crear la representación de la sostenibilidad. Pero presentamos estas líneas de investigación estética sin perder de vista que la percepción humana a través de la imagen es un proceso eminentemente cultural que ha sido aprendido. Son mecanismos de representación que se generan dentro de la sociedad y que no existen en sí en la naturaleza sino que han sido interpretados por el hombre.

De forma tradicional el mundo de la imagen se ha preocupado por la representación del paisaje siendo una de las temáticas más recurrentes en la fotografía. Mucho se ha escrito y debatido sobre el paisaje en la fotografía, sobre los paisajes tradicionales que beben de los paisajes pictóricos románticos, representación de una naturaleza apabullante, sublime e inalcanzable o las nuevas topografías que a partir de los setenta se preocuparon por representar un paisaje mas cercano a una lógica industrialista. Pero estos autores que han estudiado la imagen del

paisaje desde un punto de vista biológico aportan una nueva visión que nos puede ayudar a comprender la representación de la sostenibilidad en las actuales circunstancias. Los paisajes tradicionales no sólo responden a los gustos estéticos que emanan del romanticismo si no que responden a unos nexos afectivos que hemos desarrollado con el entorno desde hace miles de años. Las diversas investigaciones realizadas por los profesores González Bernáldez, López Santiago, Falk, Balling, Hill y Daniel revelan que el gusto por los paisajes verdes con lagos de aguas cristalinas y algunos árboles (típico paisaje romántico) se debe a un nexo afectivo que establecemos entre los signos que vemos y las necesidades innatas de asegurar la ingesta de alimentos con espacios fértiles, con opciones de refugio y capacidad de prever el riesgo.

Es decir, como especie de primates que abandonó la protección de los árboles tenemos preferencia por espacios que favorezcan la legibilidad de las estructuras vegetales frente a grandes masas enmarañadas que no nos permiten controlar el perímetro; preferimos lugares que podamos usar como refugio a espacios donde no existen elementos para resguardarse y preferimos aguas cristalinas en extensiones equilibradas e integradas, pero también preferimos que aparezcan ciertos elementos de hostilidad (rocas desnudas, signos de frío o formas agresivas) que estimulan el desafío por explorar nuevos espacios. Preferimos de forma innata la naturalidad, la legibilidad, la seguridad, es decir, aquellas características que favorezcan la supervivencia (GONZÁLEZ 1985: 47). Las escenas naturales producen efectos muy marcados en el bienestar pero deben ser escenas cuyos signos nos permitan asegurar el alimento y el poder ver con claridad. Quizás por esta razón, la necesidad de ver el horizonte desde una posición más alta, los líderes se suben a los púlpitos, los maestros a las tarimas y colocamos a los dioses en el cielo y la maldad bajo tierra.

Tenemos todavía mucho de primates en nuestra percepción del entorno, la interpretación del medio es clave para la supervivencia de una especie. Nuestros procesos perceptivos y el desarrollo de vínculos afectivos con los signos de la naturaleza derivan del progresivo perfeccionamiento de nuestros remotos antepasados animales. *“Tras los sentimientos de agrado o aversión que despiertan determinados entornos, existía la utilidad biológica de guiar al individuo en su medio”* (LÓPEZ 1994: 10). Tenemos que tener en cuenta

que durante el 99 % de nuestra existencia como humanos hemos sido cazadores y recolectores. Una de las primeras herramientas que usamos fue el bifaz achelense, un canto rodado que nuestros antepasados fabricaban en el mismo lugar donde iban a usarlo. Golpeando una piedra conseguían unos filos ideales para desgarrar la piel, cortar la carne y los ligamentos de sus presas. Esta tecnología paleolítica se usó durante un millón de años o, lo que es lo mismo, 1.000 milenios o 10.000 siglos. 30.000 generaciones de humanos, algo que en nuestra mente de la inmediatez es difícil de comprender; vivieron como nómadas cazadores y recolectores en la sabana africana desarrollando el instinto de poder ver sin ser vistos para poder comer sin ser comidos. Por lo tanto, desarrollamos un apego emocional a las grandes llanuras de abundante pasto verde, con arboledas discontinuas y manadas de herbívoros.

El profesor López Santiago, después de realizar un experimento transcultural con 4.903 individuos, llegó a las siguientes conclusiones: tenemos preferencia por la vegetación vigorosa y exuberante (fitofilia), por el agua abundante y limpia (hidrofilia) y por los signos de seguridad que se asocian al refugio y a escenas con algunos signos de humanización. Nos gustan los espacios no intervenidos con la presencia de elementos espectaculares y que nos provoque reverencia. Rechazamos los paisajes áridos con ausencia de agua y vegetación y aquellos donde la presencia humana es más acusada, donde la intervención del hombre ha causado profundos cambios en las formas naturales (1994: 307-309).

Pero el ser humano es complejo y se mueve entre la exploración y la seguridad. La información es esencial en el desarrollo de la especie humana. De la obtención y procesamiento de la misma depende su supervivencia, pero la información visual no es suficiente para interpretar lo que observamos, el cerebro ha de invocar experiencias anteriores para que nos ayuden a interpretar lo que los ojos ven.

“Aunque la principal función del sistema visual sea la de percibir el mundo que nos rodea, la información disponible para nuestros ojos no basta, por sí sola, para que el cerebro se haga con su singular interpretación del mundo visual. El cerebro ha de invocar experiencias anteriores (la suya propia o la de remotos antepasados, que

está encerrada en nuestros genes) para que le ayuden a interpretar la información que se nos entra por los ojos” (BERNÁLDEZ citado por López 1994: 9).

Pero hoy muchas de las experiencias visuales que tenemos son virtuales. Accedemos al mundo a través de imágenes mediadas; vemos a través de pantallas y construimos nuestro sistema de signos y afectos perceptivos a través de experiencias visuales simuladas. El dibujante Forges es capaz de simplificar esta idea en una sola viñeta en la que se puede observar a una impasible pareja de urbanitas, móvil en mano, frente a un toro que corre enfurecido a embestirles. La mujer le dice al marido: “tranquilo cariño, según mi móvil es una libélula y no pica”.

El hecho de que más de la mitad de la población mundial nazca y viva en espacios urbanos donde no existe conexión con la naturaleza hace que su percepción ambiental se decante por los elementos más exuberantes de la naturaleza, quizás por la influencia de los paisajes representados a través de una imagen publicitaria que genera paisajes estandarizados. López Santiago afirma que:

“El escaso o nulo contacto del público urbano con la naturaleza trivializa su percepción ambiental, sobrevalorando el aprecio por los elementos más exuberantes de la naturaleza, en detrimento de los paisajes esteparios o con menos cobertura vegetal. La experiencia directa del ambiente enseña a valorar muchas tipologías escénicas de paisajes poco apreciados pero de características ecológicas importantes. Es por ello muy recomendable la incidencia educativa sobre el aprecio de dichas zonas y la necesidad de ser conservadas, en un contexto orientado al desarrollo sostenible compatible con el respeto por el medio.” (LÓPEZ 1994: 309).

En los últimos 10.000 años el hombre ha ido transformando la matriz biofísica hasta transformarla en territorios configurados desde una perspectiva antropocéntrica. Toda la superficie de la Tierra tiene rastros de la intervención humana, tanto de forma directa, en los territorios ocupados, como de forma indirecta en los territorios vírgenes que ha sido transformados por los contaminantes que viajan a través de la atmósfera y las consecuencias del cambio climático. Durante mucho tiempo se consideró que el paisaje tenía un significado meramente escenográfico (FOLCH 2011: 201). Efectivamente, como también

puntualiza Fontcuberta, cuando fotografiamos desde un mirador (que está representado en la señalética por una antigua cámara fotográfica de fuelle y no por un ojo) estamos buscando la representación idílica de un territorio, buscamos los paisajes sublimes, con lagos y puentes que nos recuerdan a paisajes ya aprendidos:

Vivimos en un mundo imágenes que preceden a la realidad. Los paisajes alpinos suizos nos parecen simple réplicas de las maquetas de los trenes eléctricos de cuando éramos niños. El guía del safari fotográfico detiene su jeep en el emplazamiento exacto desde donde los turistas mejor reconocen el diorama del museo de historia natural. En nuestros primeros viajes nos sentimos inquietos cuando en nuestro descubrimiento de la torre Eiffel, el Big Ben o la estatua de la Libertad percibimos diferencias con las imágenes que nos habíamos prefigurado a través de postales y películas. En realidad no buscamos la visión sino el déjà-vu (FONTCUBERTA 1997: 71).

Los paisajes contemporáneos de la mayoría de los países son paisajes contruidos derivados de una forma ancestral de explotar la base biofísica. Pero la percepción que en general tiene la población urbana, como hemos visto, es más bien confusa y depende de la percepción que se tiene de éste a través de la construcción simulada del paisaje a través de los medios. Hoy los medios de comunicación de masas están en pleno retroceso. La fragmentación de los productores y distribuidores de la información ha cambiado el mercado de las comunicaciones. El antiguo discurso oficial ha dado paso a una atomización de los productores de información donde, gracias a las TIC, existen millones de emisores de información. Pero aunque tengamos nuevas herramientas los ideales simbólicos siguen reproduciéndose de generación en generación. Si buscamos en Google, Bing o en cualesquiera de los megabancos de imágenes por el término paisaje podemos ver cómo estos siguen los cánones clásicos de los que se supone debería ser un paisaje. Las imágenes que hacemos son herencia del imaginario colectivo que hemos aprendido. Como afirma Folch “*sería todo un tema estudiar qué paisajes se presentan como ejemplares y cuáles como lamentables*” (2011: 203). Los paisajes que se presenten como ecológicos o sostenibles serán los paisajes que el público demandará en el futuro. Si la representación de

estos conceptos se liga a los conceptos de fitofilia e hidrofilia el público ligara la sostenibilidad y la ecología al verde y la abundancia de recursos híbridos. Fomentar esta creencia en un país de secano como España es una agresión contra el medioambiente. Estamos asistiendo a la falsa idolatría de lo verde, que puede tener su origen en la confusión en que el movimiento ambientalista se autodenomine “movimiento verde”. Una cuestión de marketing ideológico que a sobrepasado la esfera de la comunicación.

Por lo tanto no podemos realizar un análisis en profundidad de las representaciones de la sostenibilidad sin tener en cuenta que:

- Nos vemos imbuidos en un complejo sistema que necesita del consumo constante y creciente.
- El sistema ha puesto a nuestra disposición una forma de acceder a la realidad a través de las pantallas que ofrecen una representación del mundo al servicio de los intereses capitalistas.
- Los contenidos que nos dan acceso la realidad están basados en imágenes que estereotipan los conceptos y reducen la complejidad del mundo hacia un pensamiento homogeneizado y globalizado que permite al sistema vender más a más gente con los mismos gustos.
- Las pantallas han estado al servicio de los intereses del sistema desde hace décadas, estableciendo un estilo iconográfico basado en la espectacularidad que ha sido heredado por los gustos representativos de la nueva masa social del *homo videns*.
- Los internautas se han transformado en creadores de contenidos. Los periodistas, fotógrafos, artistas, escritores, creadores e intelectuales en general ven como sus contenidos son desplazados por otros muchos mas baratos: los que producen los mismos consumidores.
- La red, considerada el símbolo de la libertad, el culmen de los intercambios culturales y científicos, el apogeo de lo comunitario, ha dado paso a una red de individuos que retransmiten una autobiografía de mensajes efímeros, imágenes fuera de contexto, memes, trolls y gifs que no tienen la intención de comunicar

algo interesante, pero que llenan de *nada* el espacio *online* para mantener al mayor número de personas pegadas a las pantalla. La mera agitación no genera nada nuevo y convierte la realidad en un chiste eterno.

- Es necesario recuperar un arte reflexivo que sepa descifrar el constante ruido mediático y tecnológico. Es necesario recuperar la pausa en el análisis de los patrones sociales.
- Es importante la visión ecofeminista para establecer un punto de partida en el análisis de las representaciones de la sostenibilidad.
- Se puede establecer una relación entre fotografía creativa y sostenibilidad a través del principio “nuestro planeta es un campo de batalla”.
- Es necesario reconstruir los lazos con la naturaleza a través de la fotografía como herramienta reflexiva.
- Existe una base antropológica en la interpretación del paisaje. El gusto estético proviene de una forma de percibir el entorno que se hunde en nuestras raíces como especie.

CAPÍTULO II

Nacimiento y desarrollo de la sostenibilidad en las sociedades posindustriales



Pescador satisfecho

“Un rico industrial del Norte se horrorizó cuando vio a un pescador del Sur tranquilamente recostado contra su barca y fumando una pipa.

-¿Por qué no has salido a pescar?- le preguntó el industrial

-Porque ya he pescado bastante por hoy-, respondió el pescador

-¿Y por qué no pescas más de lo que necesitas?-, insistió el industrial.

-¿Y qué iba a hacer con ello?- preguntó a su vez el pescador.

-Ganarías más dinero. De ese modo podrías poner un motor fueraborda en tu canoa. Entonces podrías llegar lejos en el río y pescar más peces. Y así ganarías lo suficiente para comprar una red de nylon, con lo que obtendrías más pescado y más dinero. Pronto ganarías para tener dos canoas y hasta dos motores y más rápidos... Entonces serías rico como yo.

-¿Y qué haría entonces?-, preguntó de nuevo el pescador

-Podrías sentarte y disfrutar de la vida- respondió el industrial.

-¿Y qué crees que estoy haciendo en este momento?- respondió satisfecho.”

Antony de Mello. *El canto del pájaro*.¹

El análisis que hemos realizado de los usos comunicativos y artísticos de la fotografía en la actualidad nos han servido para establecer una primera relación entre fotografía y sostenibilidad. Una vez acotado este área es necesario crear un marco teórico para poder establecer un esquema de análisis en las representaciones que han nacido en torno al concepto de sostenibilidad.

Este capítulo tiene dos partes, en una primera analizaremos los orígenes del pensamiento verde como marco fundamental para acotar la definición de sostenibilidad desde una mirada ecosistémica. Estudiaremos las múltiples definiciones del término y examinaremos los orígenes economicistas del desarrollo sostenible como un nuevo territorio en el que el capitalismo pretende expandirse como salida a la crisis ecológica,

1 De MELLO, Antony (1982). *El canto del pájaro*. Bilbao: Sal Terrae. Pág. 171.

económica y social. En una segunda parte analizaremos las complejas relaciones entre la sostenibilidad y la economía neoliberal y veremos, con algunos ejemplos, cómo las grandes corporaciones energéticas y de la automoción intentan posicionarse en las nuevas representaciones de la sostenibilidad. Este acercamiento a la imagen verde desde la perspectiva neoliberal nos servirá como elemento comparativo con las representaciones que están generando la mirada de los artistas.

1. La sostenibilidad enmarcada en su época

La sostenibilidad es un concepto que ha nacido en una época convulsa de nuestra sociedad donde estamos afrontando una triple crisis: económica, social y medioambiental.

Durante el siglo pasado el sistema capitalista y su antagónico el comunista basaron su desarrollo en el industrialismo. Las dos corrientes coincidían en pensar que el bienestar humano se sustentaba gracias al crecimiento constante. Porrit, uno de los ideólogos del pensamiento ecologista, lo define de la siguiente forma: *“la corrientes de derechas, izquierdas o centro son como una autopista de tres carriles, con diferentes vehículos en diferentes carriles, pero todos avanzando en la misma dirección.”* Porrit une las corrientes ideológicas del comunismo y capitalismo en una superideología que denomina industrialismo y que se caracteriza por la sobre explotación del hombre y la naturaleza (1984: 43-44).

El sistema capitalista se ha instaurado como pensamiento único, como única ideología global. Todos los aspectos de la vida se ven afectados por la búsqueda del crecimiento económico constante e infinito. Es la mercantilización de todas las cosas donde se ha impuesto la idea de que si la economía va bien todos los demás aspectos de la vida irán bien. El increíble desarrollo de nuestra sociedad se ha basado en la explotación de las energías fósiles y en el asombroso desarrollo del sistema financiero global. Estos dos factores marcarán profundamente nuestro futuro inmediato; por un lado habrá que hacer frente a las consecuencias de las emisiones de CO₂ por la quema de combustibles fósiles que estarán en nuestra atmósfera durante siglos y que ya están produciendo un calentamiento de la temperatura de nuestro planeta; y por otro tendremos que analizar los profundos desequilibrios sociales que ha producido la

concentración del capital en una ínfima parte de la población. Esta inaudita situación es exclusiva de nuestra época ya que nunca, en toda la historia, ha existido tanta riqueza en tan pocas manos, hecho que pone en peligro el sistema democrático actual.

Somos sociedades hijas de la modernidad, hemos puesto toda nuestra fe en el desarrollo de la ciencia y la tecnología. Los enormes riesgos a los que nos enfrentamos son inabarcables como seres individuales, por lo que hemos delegado la responsabilidad en la resolución de estos problemas en instituciones superiores. La modernidad y la posmodernidad han creado toda una red de creencias sociales en torno a la gestión y distribución de los riesgos que nos acechan. También hemos heredado el culto al individuo y la búsqueda de la satisfacción personal. Los Estados han asumido como esencial el concepto de libertad para garantizar la felicidad de sus ciudadanos, pero la perversión de este concepto ha hecho que se extienda la idea de que sólo podemos ser felices a través del consumo de bienes y experiencias.

La sociedad de consumo ha entrado en una encrucijada en la que es material y ambientalmente imposible mantener el ritmo creciente de consumo en un planeta con unos recursos y una capacidad de regeneración limitados. La contaminación del entorno natural por la esquilmación de los recursos naturales como consecuencia los procesos extractivos y la acumulación de ingentes cantidades de desechos hace inviable seguir por este camino.

Entonces, ¿cómo mantener el sistema actual? ¿Cómo mantenemos el *status quo* al que nos ha llevado el capitalismo? ¿Cómo aseguramos que no decrezcan los ritmos de consumo de bienes y servicios que mantienen el sistema? En definitiva, ¿cómo perpetuamos nuestro sistema social? La respuesta por parte de las grandes instituciones económicas y sociales ha sido clara: la sostenibilidad.

1.1 La sociedad del riesgo en la posmodernidad

Las ideas y valores que la modernización ha implantado en la sociedad han traído consigo perversas consecuencias para los individuos. La sociedad de la incertidumbre o del riesgo que han descrito Giddens,

Bauman, Luhmann, Beck Haraway, Harvey y Lyotard² entre otros, conlleva una serie de peligros, tanto individuales como colectivos. Todos están de acuerdo en que en los próximos años nos enfrentaremos a profundas contradicciones en las que se mezclarán los sentimientos de esperanza y desesperación.

La concepción individualista que prima en la sociedad es consecuencia de los efectos producidos por la sociedad industrial y una modernidad que altera de forma profunda “*la vida cotidiana y afecta a la dimensión más íntima de nuestra experiencia*” (GIDDENS, 2011: 33). La sociedad industrial conlleva una serie de riesgos que ponen en peligro tanto la existencia individual como colectiva. El paso que se produjo de una sociedad agraria a una sociedad industrial trajo consigo un nuevo elemento que ha sido esencial para entender el desarrollo de las sociedades industriales y posindustriales: el riesgo.

Se pasó de un sistema en el que los ritmos de la naturaleza marcaban profundamente las relaciones sociales a una sociedad alejada de la naturaleza, donde el concepto de riesgo y peligro para la existencia individual y colectiva tomaron gran importancia. El miedo a perder el empleo, y por lo tanto a perder cualquier capacidad de supervivencia, y los conflictos producidos por la propiedad de los medios de producción marcaron las relaciones sociales de forma determinante. Durante miles de años como sociedad habíamos establecido una forma de relacionarnos que hemos cambiado en muy poco tiempo. En la base del pensamiento de Ulrich Beck está que:

Vivimos en un mundo distinto al que nuestras categorías de pensamiento revelan [...]. Este desencuentro entre praxis y teoría no es imputable a una confusión generalizada, ni a una insuficiencia conceptual, sino que obedece al proceso de modernización occidental

2 Desde la última década del siglo XX los sociólogos se han afanado en estudiar los profundos cambios que se están dando en la sociedad. Existen diversas terminologías para referirse a este cambio de paradigma, *segunda modernidad* (Beck), *posmodernidad* (Bauman, Haraway, Harvey, Lyotard), *modernidad reflexiva* (Beck, Giddens, Lash), *era global* (Albrow) y *modernidad tardía* (Giddens).

en el estadio de triunfo aplastante. El continuado e incansable proceso de modernización ha abierto una grieta entre el concepto y la realidad (2011: 227).

Es posible que por esta razón una pequeña parte de la población haya decidido renunciar a una forma de vida cosmopolita y haya recuperado una relación tradicional con la naturaleza. Las denominadas eco aldeas que han surgido por toda Europa en las dos últimas décadas ponen de manifiesto la necesidad de recuperar usos y tradiciones perdidas por el rápido desarrollo industrial. Son una lógica reacción ante esas sensación de desencuentro entre conciencia y realidad.

En el último lustro son varios los proyectos que se han interesado por las comunidades que han decidido volver a la naturaleza. El proyecto *Scrublands* (2016) de Antonie Bruy, *Ecoaldea* (2012) de Antonio Guerra o *Wood stories* de Jorge Fuenbuena (2014) se han interesado por estas comunidades que buscan una alternativa a las relaciones sociales y con el entorno que se han impuesto en la sociedad de consumo.



Jorge Fuenbuena
Wood Stories
2014

Las sociedades modernas tardías han desarrollado la cultura del riesgo. Este tipo de sociedades tienen una concepción del mundo apocalíptico, nuestro horizonte cotidiano está lleno de fenómenos dantescos que constantemente cuestionan la supervivencia de nuestra forma de vida. La vida social está marcada por los riesgos de la catástrofe ecológica que ponen en duda la sostenibilidad del sistema económico y el colapso del sistema social. La contaminación de las aguas, la desaparición de los bosques, la extinción de las especies, el peligro nuclear, los vertidos químicos, la manipulación genética y el efecto invernadero son algunos de los peligros planetarios que, a través de los medios, bombardean nuestra percepción de lo global. Los riesgos económicos, sociales y culturales son riesgos que se desarrollan en el escenario de la sociedad industrial, no son anteriores.

1.2 Origen y tendencias dentro del pensamiento verde

Para entender los principios de la sostenibilidad hay que bucear en el origen del término. El concepto de sostenibilidad nace con el informe de la Comisión Mundial del Medio Ambiente y del desarrollo más conocido como Informe *Brundtland* de 1988. Esta es la primera vez que de forma institucional se asume la necesidad de un cambio en el sistema imperante para asegurar el futuro de la humanidad. Desde ese momento la sostenibilidad se ha transformado en un adjetivo comodín.

En el desarrollo de esta investigación nos hemos encontrado con decenas de definiciones de sostenibilidad, que se ha transformado en un concepto “líquido”, a tenor del pensamiento de Bauman. Desde el nacimiento del concepto rápidamente los mecanismos y órganos del sistema capitalista se apropiaron de su definición y hoy en día sería una tarea ingente recopilar todas las definiciones. Existe el desarrollo sostenible, la economía sostenible, las ciudades sostenibles, la movilidad sostenible, la energía sostenible, el trabajo sostenible, los detergentes sostenibles, los bosques sostenibles, ¡incluso el tabaco o los explosivos sostenibles!

Por esta razón creo que es esencial buscar en los orígenes del pensamiento verde la base del concepto de sostenibilidad para poder extraer una definición precisa que nos ayude a estudiar la construcción icónica que se está produciendo alrededor del término.

En 1962 Rachel Carson se percató de que los cantos de los pájaros en primavera habían desaparecido. La Revolución Verde³ que se había desarrollado después de la II Guerra Mundial había traído consigo el uso extensivo del DDT, un potente químico pesticida usado en las grandes plantaciones que estaba afectando gravemente a la población de pájaros. Con el resultado de su investigación Carson escribió el libro que se considera un hito que marcó el inicio del pensamiento verde: *La primavera silenciosa*. Este escrito es el comienzo del resurgir de una conciencia que advertía de los peligros para el ser humano si se seguía ese ritmo de degradación del medioambiente. Es una mezcla entre emoción y ciencia, entre razón y corazón, dualidad que estará siempre en el pensamiento ambientalista.

Poco después de 1970 un grupo de científicos, investigadores e industriales se reunieron para analizar el futuro del planeta y de sus pobladores, conocido como el Club de Roma. Elaboraron un informe titulado *Los límites del crecimiento* que desde su publicación en 1972 por Dorothea Meadows, ha sido una referencia fundamental del movimiento verde y de los defensores de la sostenibilidad. Este informe lanzaba la idea de que es imposible desarrollar un sistema basado en el crecimiento ilimitado en un planeta con unos recursos limitados.

Las conclusiones básicas del Club de Roma fueron que si los actuales niveles de crecimiento de la población mundial, el desarrollo de la industria, el aumento de la contaminación y el consumo de los recursos continúan sin cambios, los límites del crecimiento de este planeta se alcanzarán antes de los próximos cien años. El resultado por lo tanto será un descenso incontrolable de la capacidad industrial y de la población mundial. Este informe ha tenido una revisión cada 10 años hasta llegar al último *Los límites del crecimiento 40 años después* que vienen a confirmar las previsiones aunque reconoce que los tiempos son más dilatados.

3 Nombre que se ha dado al proceso que se produjo después de la II Guerra Mundial en el que la ciencia y la tecnología se pusieron al servicio de la agricultura y ganadería creando tasas de rendimiento mucho mayores que las tradicionales. La industria química y la maquinaria permitieron maximizar el rendimiento de las tierras.

1.3 Un acercamiento a la definición de ecología

Para entender el pensamiento verde es necesario definir el concepto ecología. El término “ecológico” procede del griego *oikos*, término que se usaba para describir una casa, un lugar que uno conocía, comprendía y con cuyo medioambiente estaba familiarizado. De la palabra *oikos* deriva la palabra ecología pero también economía.

Puede que por esta razón también sea confusamente utilizada la abreviatura ECO para referirse tanto a lo económico como lo ecológico. Por ejemplo la publicación económica *El Economista* titula sus secciones como Ecodiario, Ecomotor, Ecoaula o Ecoley. Del mismo modo existen publicaciones ecológicas como *Ecohabitar* o *Ecoportal* que hacen referencia al aspecto ecológico y no económico.

La ecología, partiendo de una definición intuitiva y que es fiel a la idea original planteada por Ernst Haeckel,⁴ trata del “*estudio de las interacciones entre organismos y su medioambiente*”, aunque también numerosos textos la definan como una ciencia dirigida “*el estudio de los procesos que determinan la abundancia y distribución de los organismos*” (RODRÍGUEZ 2004: 20 y 23). Entonces podemos hablar, si tomamos a los organismos como elementos básicos dentro de un sistema de interrelaciones, del estudio de una población definida por un espacio o territorio y de una demografía al estudiar el comportamiento de dicha población y su adaptación evolutiva al entorno. Las característica de una población determinada y su relación con otras especies y con los recursos disponibles en el entorno crea un complejo sistema de interdependencia entre todos los actores del mismo.

Dentro de las diferentes corrientes de la ciencia ecológica existen visiones más reduccionistas en las que se asume que un ecosistema responde a una jerarquía (ecología evolutiva) y que el estudio de los elementos del sistema nos permitirá conocerlo ya que el todo no es más que la suma de las partes. Pero desde otras áreas de la ecología se preguntan: “*¿tiene el ecosistema, como unión interactiva de las comunidades de organismos con el medio*

4 Ernst Haeckel (1834-1919) Filósofo y naturalista alemán defensor de la teoría de la evolución de las especies de Darwin en Alemania y creador el término ecología.

*físico, propiedades que no puedan explicarse a partir del conocimiento infinitamente preciso de las propiedades individuales?” (RODRÍGUEZ. 2004: 25) Es decir, se piensa en el ecosistema como un elemento biológico con propiedades intrínsecas y que no se puede reducir al estudio de los elementos que lo componen, el todo es más que la suma de las partes (pensamiento holístico). En esta línea se desarrolla también el concepto de *ecología humana*, estudio del medio social y sus complejas dependencias.*

Por lo tanto, la enorme complejidad de los equilibrios de un ecosistema natural son tan enrevesados que muchas veces frustran la iniciativa científica cuyos instrumentos de análisis y medición empuñan ante la inmensidad de las relaciones existentes entre los diversos organismos.

Fritz Schumacher fue un referente en el movimiento verde e ideólogo del concepto *Lo pequeño es hermoso* (1990: 13-19). Este concepto caló profundamente y aún hoy se mantiene dentro del ideario de los movimientos altermundistas. En este libro aparece el capítulo “El problema de la producción” en el que propone una reflexión que es hoy uno de los pilares del movimiento verde: el pensamiento de que podemos seguir produciendo y consumiendo hasta la eternidad es una ilusión. Además defiende que la naturaleza es nuestro capital y que este capital no es algo que nosotros creamos, sino algo de lo cual vivimos.

Uno de los más graves errores de nuestra era es creer que el problema de la producción se ha resuelto. [...] Los ricos dicen que la tarea más importante de nuestros días es la educación para el ocio para los países pobres y la transferencia de tecnología (ibíd).

Existe también la confusión entre el capital producido por la humanidad y el capital natural. Hemos dado una excepcional importancia al capital generado por el hombre: un enorme fondo de conocimiento científico, tecnológico y de infraestructuras físicas, pero no hemos sido conscientes de que este capital humano es una parte muy pequeña del capital natural.

Otro de los pensadores del movimiento ambientalista es Fritjof Capra. En su obra *El punto crucial*⁵ donde desarrolla la idea de que la base de valores sobre la que se asienta nuestra cultura está en las líneas generales

5 CAPRA, Fritjof (1992). *El punto crucial*. Barcelona: Oasis.

de las ideas formuladas en los siglos XVI y XVII. Antes de 1.500 las sociedades vivían en pequeñas comunidades orgánicas que tenían una estrecha relación con los ritmos naturales y se daba una total dependencia de los fenómenos naturales y espirituales. El marco científico se asentaba sobre la base aristotélica y de la Iglesia. En el siglo XII Tomás de Aquino estableció un nuevo marco conceptual que tuvo una profunda transcendencia en el pensamiento occidental. El pensamiento científico se basaba tanto en la razón como la fe y su misión era comprender el significado y la transcendencia de las cosas más que la prevención y el control.

Se pasó de la contemplación a la dominación de la naturaleza. Esta visión orgánica cambió radicalmente en el siglo XVI y XVII la visión espiritual de la naturaleza fue sustituida por la visión del mundo como una máquina, que se podía dominar. Bacon puso en marcha el método empírico científico que ha dominado nuestra forma de entender el mundo: hacer experimentos para extraer conclusiones que se podrán utilizar en nuevos experimentos. Este nuevo pensamiento arrasó con el pensamiento anterior con el que se buscaba la explicación de los fenómenos de la naturaleza a través de la razón, la fe en Dios y la ética. Con el pensamiento de Bacon cambió radicalmente la relación del ser humano con la naturaleza y propuso que debería estar al servicio de la felicidad del hombre revelando los secretos de la naturaleza a través del método científico.

La relación desigual entre hombre y naturaleza y la premisa de que la humanidad es capaz de planificar y controlar su destino fue puesto en duda por David Ehrenfeld en 1978 con su publicación *La arrogancia del humanismo* (*The arrogance of humanism*). El autor propone cuestionar el poder de la razón y la fe en las ciencias y la tecnología que pretenden ser el nexo de unión entre el hombre y la naturaleza. La arrogancia de la fe humanista en el dominio de la naturaleza se ha visto reforzada por el inmenso avance técnico y científico desde el Renacimiento, avance que ha transformado radicalmente el paisaje para ponerlo a nuestro servicio.

Este vano intento de domesticar la naturaleza ha traído consigo dramáticas consecuencias. En un momento dado de la historia se comenzó a destruir la vida sin tener en cuenta la inmensa diversidad de este planeta.

Parece como si la destrucción de nuestro entorno fuera el precio ineludible que hay que pagar por el progreso. Efectivamente, según un artículo del biólogo norteamericano Stuart Pimm publicado por la revista *Science*⁶ estamos asistiendo a la sexta gran extinción de especies animales y vegetales a un ritmo de desaparición anual de entre 100 y 1.000 especies por cada millón. Muchas de las especies extinguidas desaparecen sin que hayamos podido conocerlas. El ritmo de desaparición antes de la llegada de los humanos era de 0,1 por millón. Según datos del Museo de Ciencias Naturales de Madrid⁷ conocemos más de 1.590.000 especies animales y vegetales, pero se calcula que nos quedan por conocer 9.326.000 especies, 6.755.830 de los cuales son invertebrados. Por lo tanto queda clara la arrogancia con la que manipulamos la naturaleza



Autor desconocido

*Pila de aproximadamente
180.000 bisontes que serán
molidos
como fertilizante*

Burton Historical Collection,
Detroit Public Library
1870

⁶ PIMM, Stuart (30/05/2014). “*The biodiversity of species and their rates of extinction, distribution, and protection*”. *Science*. Science 30 May 2014: Vol. 344, Issue 6187. Disponible en <http://science.sciencemag.org/content/344/6187/1246752>. Recuperado en diciembre de 2014.

⁷ Datos recogidos de los paneles de la exposición permanente del Museo de Ciencias Naturales de Madrid en junio de 2013.

cuando aún no conocemos siquiera el 15% de las especies que existen en nuestro planeta. Como ya afirmó William James en 1895 “*nuestra ciencia es una gota; nuestra ignorancia un mar*” (1922: 54).

Una de las bases del pensamiento ecologista es la necesidad de controlar el crecimiento de la población. Mientras el ser humano tiene un papel activo en el control de la población del resto de especies del planeta, mira para otro lado cuando se trata del control de su propia población. Los más que cacareados errores en las predicciones de Malthus han servido para que no se aborde el problema del crecimiento. Según la ONU en la próxima década el número de habitantes sobre la Tierra crecerá en 1.000 millones.⁸

1.4 Ecología y decrecimiento

La ideología verde pretende crear un cambio cultural que hemos heredado de la modernidad: somos la especie dominante y nuestra obligación es poner la naturaleza a nuestro servicio. El pensamiento ecologista busca un equilibrio en el que todas las especies tengan cabida. El consumo creciente de los recursos naturales por parte de la humanidad pone en grave riesgo los equilibrios que durante 4000 millones de años se habían conseguido. Propone crear modelos más cercanos en los que las comunidades sean capaces de producir los bienes necesarios para asegurar su supervivencia.

El movimiento ecológico propone que en vez de dominar y racionalizar la naturaleza aprendamos de ella. En la naturaleza no se desecha nada y todo está en equilibrio. El ecosistema global es el resultado de miles de millones de años de selección natural que ha creado un complejísimo sistema de relaciones que apenas podemos alcanzar a conocer.

Es necesario un cambio de paradigma en las ciencias. Es necesario pasar de una ciencia muy especializada a una ciencia más ecológica, más orgánica, que estudie los problemas desde la globalidad.

8 ONU (2013). “La población mundial crecerá en mil millones en la próxima década” Centro de Noticias ONU. 13 de junio de 2013. Disponible en: <http://www.un.org/spanish/News/story.asp?newsID=26703#.UmotznC-2So>). Consultado en septiembre de 2013.

Entonces, aunque el cambio climático por la acción del hombre está demostrado científicamente y la agresión al entorno natural es un hecho irrefutable, el movimiento que ha surgido en defensa de la naturaleza y que ha gozado de apoyo mediático se ha transformado en una nueva moral y una nueva forma de vida para muchas personas. Esta nueva visión ha tenido una fuerte influencia en el resto de la sociedad y ha transformado los antiguos hábitos de consumo. Por lo tanto el concepto de sostenibilidad nace de toda una corriente ideológica que pretende un cambio en el modelo de vida, no solo se trata de respetar y preservar la naturaleza sino de cambiar nuestra actitud ante el entorno. Supone asumir que somos una especie más que debe vivir en equilibrio con el resto de especies y con sus semejantes. Una ideología que hunde sus raíces en la solidaridad y la fraternidad y que propone nuevos conceptos de la felicidad que superen los principios consumistas que el sistema capitalista necesita para seguir existiendo. Una nueva felicidad que pasa por la austeridad material y el consumo de nuevos valores más ligados a los cuidados humanistas. Donde la vida material sea menos opulenta, donde prime lo local, la autosuficiencia y la cercanía. Donde la participación ciudadana sea el eje central de la política, capaz de controlar los asuntos locales fuera de la grandes instituciones globales. En definitiva, un nuevo modelo de sociedad donde quede fuera el afán de lucro y el individualismo que reside en la médula espinal del capitalismo. Una vida sencilla materialmente pero rica en otros sentidos.

Es imposible asumir un pensamiento ecológico dentro de una lógica capitalista donde el primer precepto es la acumulación. El movimiento ecológico propone como única solución para garantizar el futuro de la humanidad el decrecimiento, un concepto totalmente revolucionario que torpedea uno de los pilares fundamentales del capitalismo: el crecimiento constante e infinito.

No podemos crecer indefinidamente. Pese a esta lógica aplastante todas las crisis cíclicas que se han dado desde el siglo XV se han solucionado con más crecimiento a través de una expansión de los mercados y un aumento del consumo.

Las investigaciones desarrolladas por el economista y matemático Nicholas Georgescu-Reogen (1906-1994) tuvieron una clara conclusión: es necesario decrecer porque existe una necesidad imperiosa de respetar los límites de la biosfera. Georgescu-Reogen analizó la dinámica de la materia y de la energía en la circulación de mercancías dentro de un sistema neoliberal. Según las leyes de la termodinámica toda transformación material trae consigo una pérdida de energía. Nuestro sistema está basado en la transformación constante y dependemos de una energía y una materia que se degradan de forma continua, por lo que nos enfrentamos irremediablemente al agotamiento completo de los recursos del planeta y la desaparición de todos los ecosistemas. Para asegurar nuestra supervivencia en el mundo tenemos que reducir drásticamente los niveles de producción y consumo. Los países industrializados consumen más de lo que pueden producir y desechan más de lo que los sumideros naturales pueden asumir.

El economista Serge Latouche también se ha convertido en una de las cabezas visibles del decrecimiento. A principios del siglo XXI el “desarrollo sostenible” se había puesto de moda, las instituciones públicas y privadas habían hecho suyo este término. Latouche fue uno de los primeros en afirmar que el desarrollo, desde una perspectiva capitalista, era todo menos sostenible. Esta teoría económica era profundamente crítica con la sociedad de consumo, la cultura del usar y tirar, la obsolescencia programada y el crédito constante. En su publicación *La sociedad de la abundancia frugal* (2012) defiende que es necesario reordenar las prioridades, abandonar la sociedad de consumo y sustituirla por una sociedad de los afectos que ponga en valor los cuidados, el conocimiento, la libertad y la participación. Se puede mejorar la calidad de vida reduciendo las necesidades, trabajando menos horas y reduciendo drásticamente la explotación de los recursos naturales.

Como afirma el profesor Carlos Taibo, otra de las referencias dentro del decrecimiento:

‘Es preciso reorganizar nuestras sociedades sobre la base de otros valores que reclamen el triunfo de la vida social, del altruismo y de la redistribución de los recursos frente a la propiedad y al consumo ilimitado. Hay que reivindicar, en paralelo, el ocio frente al trabajo

obsesivo, como hay que postular el reparto del trabajo, una vieja práctica sindical que, por desgracia, fue cayendo en el olvido. Otras exigencias ineludibles nos hablan de la necesidad de reducir las dimensiones de las infraestructuras productivas, administrativas y de transporte, y de primar lo local frente a lo global en un escenario marcado, en suma, por la sobriedad y la simplicidad voluntaria” (2009).

2. El nacimiento de la sostenibilidad

Es necesario un cambio trascendente en las estructuras de nuestra sociedad para poder asegurarnos un hueco en el futuro. La situación de desequilibrio se ha tornado evidente con la crisis que estalló en el año 2008 y que afectó a las grandes potencias mundiales. La crisis financiera, resultado de los enormes riesgos asumidos por el sistema financiero, rápidamente se tornó como crisis económica. Los gobiernos, para hacer frente a sus consecuencias se vieron obligados a endeudarse y devino la crisis de la deuda soberana, la respuesta a esta situación fue una política de austeridad que ha provocado una grave crisis social. El sufrimiento social y la precariedad laboral para asegurar el flujo constante de beneficios a los inversores ha provocado una crisis política de imprevisibles consecuencias, ya que la falta de respuestas contundentes por parte de los Estados ha hecho pensar que están al servicio de los poderes financieros y no de la gente. Y todo ello sobre otra crisis de fondo, quizás la más importante y en la base del resto de crisis, que es la ecológica, producida por una sobreexplotación de los recursos naturales y el cambio climático generado por la excesiva emisión de gases de efecto invernadero.

Este epígrafe busca sentar las bases teóricas que nos ayudarán a entender la construcción icónica de la sostenibilidad. Realizaremos un análisis del concepto de sostenibilidad y repasaremos las diferentes definiciones que han surgido desde la creación del concepto.

2.1 Los avisos del mundo científico: un mundo en crisis

Desde los años 70 se han hecho multitud de advertencias basadas en diversos estudios científicos que advierten de las dramáticas consecuencias que tendrá para el ser humano si se cumplen sus predicciones. En 1992 se publicó *Advertencia a la humanidad de científicos del mundo* un manifiesto firmado por 1.600 notables científicos (entre ellos 102 premios Nobel de 70 países) y que advertía:

Los seres humanos y el mundo natural se encuentran en rumbo a una colisión. Las actividades humanas infligen daños severos y a menudo irreparables al medio ambiente y a los recursos críticos. Muchas de nuestras prácticas actuales, si no son controladas, ponen en riesgo al futuro que todos deseamos tanto para la sociedad humana como para los reinos de las plantas y de los animales, posiblemente alterando al mundo viviente en forma tal que será imposible sostener a la vida en la manera como ahora conocemos. Es urgente llevar a cabo cambios fundamentales si queremos evitar la colisión que nuestro curso actual nos va a traer (KENDAL et al 1992: 1).

Desde 1988 el IPCC,⁹ que engloba el trabajo de más de 2.500 científicos del mundo, ha publicado 5 informes que ponen de manifiesto la influencia de la actividad humana en las emisiones de CO₂ y que están produciendo un cambio en el clima global. En el informe publicado en el 2014 advierten que, según sus previsiones sólo poniendo en funcionamiento “una gama de medidas tecnológicas y cambios de comportamiento sería posible limitar el aumento de la temperatura media global a 2 grados Celsius por encima de los niveles preindustriales”.¹⁰ Pero el comportamiento de la humanidad dista mucho de este posible escenario. La realidad es que las emisiones han aumentado pese a las políticas de control impuestas por los Estados: “las emisiones aumentaron más rápidamente entre 2000 y 2010 que en cada uno de los tres decenios anteriores” (*ibid*). Según la Organización

9 De las siglas en inglés del Panel Intergubernamental para el Cambio Climático de la ONU.

10 IPCC (2014). Las emisiones de gases de efecto invernadero se aceleran a pesar de las medidas para reducirlas. Berlín. IPCC. Disponible en http://www.ipcc.ch/pdf/ar5/pr_wg3/20140413_pr_pc_wg3_es.pdf

Meteorológica Mundial¹¹ la concentración de gases de efecto invernadero suspendidos en la atmósfera alcanzó en el año 2013 un máximo sin precedentes y su concentración aumentó a un ritmo que no se había dado desde principios de los años ochenta, época en la que no se tenía control de las emisiones.

En el año 2014 los llamamientos son ya desesperados. Un manifiesto promovido por el mundo científico en España tiene el determinante título de *última llamada*¹² para advertir que el plazo para reaccionar se ha reducido a 5 años.

El año 2015 fue el año más caluroso del que se tiene registro superando el record del año 2014. Según la NASA y la Administración para el Océano, la Atmósfera de EE.UU. (NOAA) y la Agencia Meteorológica Británica 2015 ha sido el año más caluroso desde 1880, año desde el que se tienen registros globales y se constata el incremento de 1°C de la temperatura media de la Tierra sobre los niveles preindustriales.

En esta situación de inestabilidad ecológica y de la que pende la crisis económica, social y política es donde se ha expandido el concepto de desarrollo sostenible, idea tan poco definida que se antoja difícil de explicar.

2.2 La sostenibilidad como cambio de paradigma social

El concepto de sostenibilidad nace en una época en el que el movimiento verde empezó a tener eco mediático y social. Como ya hemos remarcado anteriormente, el denominado pensamiento verde del que nace el concepto de sostenibilidad empieza su andadura poco después de finalizar la II Guerra Mundial. Este movimiento planetario ha pasado por diferentes fases hasta llegar a ser un movimiento político que busca un cambio en nuestra relación con la naturaleza.

Aún hoy existe la confusión de que el denominado movimiento verde se limita a acciones conservacionistas y no a un movimiento político que se centra en analizar el origen del problema más que las consecuencias. Las

11 OMM (09/09/2014). “Subida acalorada de la concentración de dióxido de carbono”. Comunicado de prensa n° 1002. Organización Meteorológica Mundial. Disponible en http://www.wmo.int/pages/mediacentre/press_releases/pr_1002_es.html

12 Disponible en <http://ultimallamadamanifiesto.wordpress.com/el-manifiesto/>

causas que han defendido las organizaciones ecologistas tuvieron mucho eco mediático: las campañas para salvar a las ballenas, contra la matanza de focas y la lucha contra la lluvia ácida son empresas que el movimiento verde ha defendido, pero siempre dentro de un análisis de los factores sociales, económicos y políticos que habían llevado a esa situación. Por otro lado, los conservacionistas piensan que los problemas medioambientales tienen solución dentro del actual sistema económico y político, en cambio “los verdes son los que creen que la sostenibilidad depende de que se cambie el sistema en sus fundamentos” (DOBSON, 1999: 12). Piensan que ocuparse de las consecuencias solo servirá para ganar algo tiempo pero es necesario ir a las causas del problema.

Lo que propugnan los grandes grupos empresariales es que gracias a las nuevas técnicas sostenibles podemos, no solo mantener nuestro actual nivel de consumo sino aumentarlo sin un coste adicional para el medioambiente. Es lo que se ha denominado capitalismo verde o capitalismo sostenible.

La nueva sociedad se enfrenta a un profundo dilema en el que la búsqueda de bienestar está produciendo su autodestrucción. Surge de este modo, en una parte de la sociedad, una nueva conciencia que se preocupa por las consecuencias de lo que se consume y cómo se consume:

En nuestro tiempo la cultura sirve para muchas cosas al poder: para crear adhesión, reactivar la economía, crear participación canalizada en la vida social, reforzar aún más esa representación de la vida como un catálogo de gustos, opciones, estilos de vida, modas... De los cuales tú eres uno en el menú y escoges y puedes variar, y no pasar nada. El desafío es romper y agrietar eso, ver que la cultura tampoco es indemne, que deja su rastro y su huella, y que lo que hagamos, expresemos, consumamos y compartamos a nivel cultural nos hace ser quienes somos y nos hace articular unos mundos u otros. Y no todo es posible, no todo se puede elegir, y no todo es un catálogo de variedades por el que podemos ir pasando como si fuese el pasillo de un supermercado (GARCÉS 2014: 04-05).

Efectivamente existe un cambio de conciencia en una pequeña parte de la población que está transformando su sistema de valores. El profesor Manuel Iranzo estudió a mediados de la década de los 90 el nacimiento

de una nueva moral colectiva que se estaba construyendo entorno al pensamiento verde. El ecologismo se estaba transformando en una “religión civil”.

En los últimos años el ecologismo se ha convertido en un registro discursivo cuya consideración es esencial de un modo u otro, para la acción social en muchos ámbitos [...]. Su fuerza como movimiento social, su alianza pragmática con la ciencia y su concierto con los medios masivos de comunicación le ha permitido problematizar la relación actual entre las sociedades humanas y el resto de la biosfera (Yearley citado por IRANZO. 1996: 173).

Iranzo concluye que ante la crisis económica, social, política y ecológica ha surgido una nueva ética comprometida con la meta de garantizar un bienestar a generaciones futuras y que establece que nos es posible alcanzar una sociedad global sostenible sin justicia.

El ecologismo es una ideología que modifica hábitos de vida y sobre todo formas de consumir y muchas de las recomendaciones del movimiento ecologista que basan explícitamente en imperativos morales. Este conjunto de rituales que consagra una comunidad política en cuanto comunidad moral se denomina “religión civil” (*Ibid*: 173).

Giner ha descrito la religión civil como “*un haz de devociones populares, liturgias políticas y rituales públicos encaminados a cohesionar una comunidad mediante la sacralización de ciertos rasgos mundanos de su vida, así como mediante atribución de carga épica a algunos acontecimientos de su historia*” (GINER citado por IRANZO, 1997: 175).

El exgobernador del Banco de Perú, Richard Webb, reconoce esta nueva visión del mundo como un nuevo peligro para el sistema “[*el movimiento ecologista*] constituye una importante amenaza a lo que viene siendo el Banco [Mundial], porque implica una nueva clase de personas, personas religiosas, que no tienen particular respeto por las formas tradicionales de cuantificación y que insisten en mirar a largo plazo”.¹³

13 Palabras de Richard Webb citadas por Iranzo (1996: 173) recogidas en G.C. Lodge (1992) *The World Bank: Uncertain mission* y citado por S.George y F. Sabelli (1994: 210). *La religión del crédito. El Banco Mundial y su imperio Secular*. Barcelona. Colección Intermón. Cursivas añadidas por Iranzo.



José Palazón

Melilla

Premio Ortega y Gasset
2015

Tuca Vieira

Paraisópolis, Sao Paulo
2007

Efectivamente están surgiendo nuevos valores éticos y morales que chocan con los lapidarios principios de la economía neoliberal. El inalienable principio de la propiedad privada está siendo sustituida por una propiedad compartida. Se está generando un nuevo debate entre el poseer y el compartir. El valor simbólico que otorgamos a los objetos que consumimos está, poco a poco, dejando paso a una recuperación del valor de uso. Jeremy Rifkin es quien ha puesto negro sobre blanco esta transición de la era de la propiedad a la *edad del acceso*.¹⁴ La economía actual ya no se basa tanto en la posesión como en disfrutar de la mayor cantidad posible de experiencias.

Los espacios de trabajo compartidos, las casas compartidas, los transportes compartidos y, en general, el conocimiento compartido son nuevas formas de valorar lo que se posee. La nueva moral que se está generando en torno al movimiento ecologista está creando, en ciertos ambientes, un cambio en la relación con el mundo. El complejísimo sistema simbólico en el que estamos inmersos, donde la libertad se mide con nuestra capacidad de elección entre diferentes marcas y productos con los que sentirnos representados, va poco a poco recuperando una lógica en la que prima un respeto por el entorno tanto natural como humano. Incluso podríamos hablar de una vuelta a pensamientos preindustriales como el animismo. Al igual que nuestros antepasados pensaban que al cazar y comer un león la fuerza y fiereza de éste pasaban a la persona, hoy pensamos que si comemos una vaca que ha sido feliz nosotros también seremos felices. Pero, como veremos más adelante, el sistema de consumo capitalista ha visto en esta nueva moral un nuevo nicho de mercado que ha comenzado a explotar con fuerza.

14 Concepto procedente de RIFKIN, Jeremy (2013). *La era del acceso. La revolución de la nueva economía*. Paidós Ibérica. Barcelona.

Por lo tanto, el concepto de desarrollo sostenible nace y se expande con rapidez como respuesta a una situación de hiperdesarrollismo insostenible acompañado de una crisis ecológica creciente y un aumento alarmante de la desigualdad.

Ciertamente existen claros riesgos que ponen en entredicho nuestro futuro. No solo se trata de las consecuencias del agotamiento de las energías fósiles y de las consecuencias de la crisis ecológica sino de las consecuencias de la desigualdad por la acumulación de riquezas en muy pocas manos. Según OXFAM INTERMÓN, hoy el 1% de la población posee tanta riqueza como la suma del 99% restante.¹⁵ Por lo tanto, una definición de desarrollo sostenible deberá tener en cuenta estos factores para asegurar la felicidad humana como la cooperación, la solidaridad y el respeto por las enseñanzas del pasado y de las generaciones futuras. Veremos que la respuesta ante esta situación ha tenido una doble vertiente. Entonces se hace necesario abordar la definición del concepto de sostenibilidad desde dos puntos de vista claramente diferenciados: una desde dentro del actual sistema productivo y otra desde fuera de éste.

2.3 La difícil tarea de definir sostenibilidad

El concepto de sostenibilidad es un adjetivo comodín en nuestra sociedad. Es difícil establecer una delimitación única ya que los diversos actores sociales se intentan apropiar de su definición.

Los términos verde, ecológico y sostenible se han instalado con fuerza las últimas décadas en nuestra sociedad, incluso se han convertido en una especie de cantinela que acompaña la mayoría de las iniciativas públicas y privadas. La mayoría de los autores consultados para definir el concepto aceptan el problema de su definición por su excesivo uso en todos los ámbitos. Podríamos afirmar que la sostenibilidad ha muerto de éxito.

¹⁵ Ver: <https://www.oxfam.org/es/sala-de-prensa/notas-de-prensa/2015-01-19/el-1-mas-rico-tendra-mas-que-el-resto-de-la-poblacion>
Recuperado en enero de 2016.

El término desarrollo sostenible “*se revela susceptible de recibir diversas interpretaciones, vertimientos de valor, significados y usos por parte de los discursos políticos e informativos, un término que delimita un campo de significados polémico y atravesado por tensiones y conflictos que ponen en escena, junto con los marcos de pensamiento desde los que se interpretan y da sentido ecológico a las acciones, los diferentes actores y formas de relación y representación social.*” (LORENTE et al 2009: 319).

El informe anual que la institución World Wach edita todos los años analizando las amenazas globales al medioambiente habla ya del concepto *sosteniblablá, sustainababble* en el original en inglés (ENGELMAN 2013: 3). La palabra sostenibilidad ha sido tan usada en tan diferentes sectores que está perdiendo su significado, ya que el receptor asiste a toda una serie de definiciones que en muchos casos se contradicen. El término es usado de igual manera por los sectores que proponen un lavado de cara verde, es decir, retocar ciertas disfunciones del sistema productivo sin tocar la esencia y por los que proponen un profundo cambio en sus estructuras. Roberto Bermejo acertadamente lo define como un “concepto chicle” (2005:24), donde cada sector interesado estira su definición para arrastrarlo hasta su campo de interés.

La ambigüedad del término ha permitido que, como dice Naredo, se empiece a “*invocar a modo de mantra o jaculatoria repetida, una y otra vez, en todos los informes y declaraciones*” (NAREDO 2001: 14). Pese a que la definición del concepto será compleja partiremos de la idea original de desarrollo sostenible que, como hemos visto, por su generalidad se ha transformado en un término promiscuo.

De forma institucional, el desarrollo sostenible tiene sus orígenes en diversas conferencias internacionales que, desde los años 70, se organizaron como respuesta a las incertidumbres planteadas desde el mundo científico por el modo de producción establecido. En junio de 1972 se realizó en Estocolmo el primer evento internacional que giraba en torno al medioambiente. La Conferencia de las Naciones Unidas sobre Medio Humano, más conocida como la Conferencia de Estocolmo estableció algunas recomendaciones que marcaban el inicio de una legislación internacional relativa al medioambiente. Poco después, bajo la recomendación de la Conferencia de Estocolmo se creó el Programa de

las Naciones Unidas para el Medio Ambiente (PNUMA) para coordinar las diversas acciones necesarias para el cuidado del medioambiente y la promoción de una forma de vida que no ponga en peligro a las generaciones futuras.

Es en este ambiente de incipiente preocupación medioambiental cuando de forma paralela el Club de Roma¹⁶ publica el afamado informe *Los límites del crecimiento* coordinado por Denis Meadows, que supone un punto de inflexión en la percepción general de las consecuencias del sistema productivo. Publicado por el Massachusetts Institute of Technology (MIT), avisaba de la imposibilidad de mantener un sistema basado en el crecimiento constante dentro de un planeta finito. Ya en 1972 concluía que si se mantienen los actuales niveles de incremento de la población mundial, la industrialización, los niveles de contaminación, producción de alimentos y explotación de los recursos naturales se alcanzarán los límites absolutos del crecimiento de la Tierra en tan solo 100 años. Este informe ha tenido ya 4 revisiones, una cada 10 años y en todos se confirma la imposibilidad de mantener los ritmos de crecimiento sin agotar los recursos naturales disponibles, saturar la capacidad de regeneración de la Tierra y colmar los sumideros naturales.

El informe del año 2004 ya establecía unas conclusiones en torno al crecimiento:

- *La economía humana está utilizando actualmente muchos recursos críticos y produciendo residuos a un nivel no sostenible. Se agotan las fuentes. Los sumideros se llenan y en algunos casos de desbordan. [...]*
- *Estas elevadas tasas de producción no son necesarias. [...]*
- *La carga humana sobre el medioambiente natural ya ha superado los niveles sostenibles y no pueden sostenerse más de una generación o dos* (MEADOWS et al. 2004: 118).

16 El Club de Roma se fundó en 1968 con el propósito de fomentar una serie de estudios sobre diversas problemáticas mundiales. El Club se define como “una organización no gubernamental y no lucrativa (ONG), la cual reconcilia a científicos, economistas, hombres de negocios, funcionarios internacionales y jefes de estado de los cinco continentes, quienes están convencidos que el futuro del género humano está aún por determinar y que cada ser humano puede contribuir a mejorar nuestras sociedades”, según la definición que se puede encontrar en la página oficial del Capítulo Español del Club de Roma. www.clubderoma.net

El estudio se basa en el uso de una herramienta de simulación, el Wold3, que recrea de forma virtual la huella ecológica que deja tras de sí el desarrollo humano. La huella ecológica es la cantidad de tierra productiva, agua y aire necesarios tanto para producir los alimentos y productos consumidos por una sociedad, como para asimilar los residuos producidos. Según los datos ofrecidos por la Global Footprint Network en el año 2009¹⁷ el mundo tiene una huella ecológica de 0.8, es decir, para mantener el actual nivel de crecimiento necesitaríamos 0.8 mundos más. Existen casos extremos como el de Emiratos Árabes Unidos que, si siguiéramos su modelo, necesitarían 8.9 planetas para mantener su nivel de consumo y contaminación, Kuwait con 7.4, EE.UU. con 4.6, Reino Unido con 4.5 o España con 4.3.

2.4 Primera definición de sostenibilidad

En octubre de 1984 se reúne por primera vez la Comisión Mundial sobre Medio Ambiente ante la necesidad urgente de establecer una agenda global para el cambio. Es en abril de 1987 cuando se publica el informe *Our Common Future* (Nuestro Futuro Común). Dicho escrito se redactó durante la presidencia de la Primera Ministra de Noruega Gro Harlem Brundtland, por lo que es mundialmente conocido como informe Brundtland y la primera vez que de forma institucional se define el concepto de desarrollo sostenible:

“El desarrollo sostenible es el desarrollo que satisface las necesidades del presente, sin comprometer la capacidad de generaciones futuras de satisfacer sus propias necesidades” (CMMAD. 1987: 29).

Efectivamente, como han resaltado diversos autores (Naredo, Folch, Bermejo, Engelman, Boff), esta definición primigenia es lo suficientemente amplia como para dar cabida a las más variopintas interpretaciones. Incluso, como defiende Naredo, esta amplitud del término responde a una intencionalidad política.

¹⁷ Datos disponibles en www.footprintnetwork.org/es/index.php/GFN/page/footprint_for_nations/

El concepto de desarrollo sostenible ya se usaba con anterioridad. Previamente se propuso por parte de Ignacy Sachs¹⁸ el término *eco-desarrollo* como idea de un compromiso que buscaba conciliar el aumento de la producción con el respeto a los ecosistemas. En 1974 tuvo lugar en el hotel Cocoyoc en Cuernavaca, Méjico, una reunión de alto nivel sobre medioambiente en el que se incluyó el término *eco-desarrollo*. Pero Henry Kissinger como jefe de la diplomacia norteamericana desaprobó el texto porque afirmaba que era necesario retocar el vocabulario. El término *eco-desarrollo* quedó vetado en los foros internacional. Fue sustituido después por uno más general: *desarrollo sostenible*, más cercano al término *desarrollo autosostenido* y que producía menos recelo entre los economistas más convencionales (NAREDO 2004: 7-18).

Por lo tanto vemos como desde las más altas instituciones políticas hace ya 40 años se desechó el uso del término ecológico que hace referencia a las interacciones de los diferentes organismos entre ellos y su entorno. El equilibrio necesario que se produce en un ecosistema no queda tan patente en la definición de desarrollo sostenible. El concepto *eco* hace referencia directa a una relación con el entorno natural, en cambio la sostenibilidad es algo más ambiguo y global.

Las dos palabras usadas en el concepto, *desarrollo* y *sostenible*, pueden tener una interpretación que encaje dentro de los valores del sistema económico actual. Según la RAE, *desarrollo* se define como: “*Dicho de una comunidad humana: progresar, crecer económica, social, cultural o políticamente*”. El término desarrollar viene ligado al concepto de acrecentar, dar incremento a algo de orden físico, intelectual o moral. Por lo tanto el uso de la palabra *desarrollo* enlaza con la tradición del pensamiento industrialista que se constituye sobre la necesidad de un crecimiento constante a través del consumo, pilar de nuestra sociedad.

Del mismo modo el término *sostenible* hasta ahora hacía referencia a una sostenibilidad económica. La RAE lo definía: “*Dicho de un proceso: que puede mantenerse por sí mismo, como lo hace, p. ej., un desarrollo económico sin ayuda exterior ni merma de los recursos existentes*”. Se ha tenido que esperar hasta la publicación de la 23ª edición del diccionario de la lengua española

18 Consultor de Naciones Unidas para temas de medioambiente y desarrollo.

para que el término sostenible se asocie con la ecología. En la edición del 2014 sostenible pasa a ser: *“especialmente en ecología y economía, que se puede mantener durante largo tiempo sin agotar los recursos o causar grave daño al medioambiente”*.

2.5 Acotando la definición de desarrollo sostenible desde una perspectiva ecológica

Es necesario abordar la definición de desarrollo sostenible desde una vertiente ambientalista y desde otra industrialista. Los términos ecológico y sostenible, que aparecen como nuevos conceptos nacidos de una nueva era no, deberían ser más que la recuperación de una forma de relacionarse con la naturaleza de las generaciones pasadas. Poner en práctica la agricultura ecológica, no significa volver a los métodos ancestrales sino recuperar los procesos que durante miles de años se fueron perfeccionando demostrando ser muy eficaces y perfeccionarlos con los recursos tecnológicos y científicos actuales. Pero el sistema tradicional de trabajo fue sustituido por los métodos donde primaba la consecución del máximo beneficio al menor coste y a corto plazo.

Antiguamente las pequeñas comunidades del norte de España vivían en equilibrio con los bosques en los que habitaban. Éstos les proveían de alimento y de material de construcción y labranza. La vida estaba fuertemente marcada por los ritmos de las estaciones y los niños iban aprendiendo las labores propias de cada época. Además crearon un sistema de autoayuda entre los vecinos de la comarca para la recogida de las cosechas ya que, al ser pequeñas familias era necesaria una organización social que permitiera recoger los frutos de la tierra en un tiempo concreto. Los antiguos habitantes de estos bosques se sentían parte de un todo en el que cada planta, cada pájaro, cada mamífero y cada insecto formaba parte de un inmenso organismo llamado bosque que vivía en equilibrio.

Hasta los años sesenta del siglo pasado se mantuvo esta forma de vida. Con el desarrollo de las comunicaciones por carretera, la llegada de la luz y el teléfono se introdujeron los primeros tractores que supusieron una auténtica revolución en los usos y costumbres de la zona. El trueque y la

autoayuda dio paso al sistema de compra venta de productos y servicios que rompió el equilibrio en la explotación de los bosques propiciando la emigración de los jóvenes a las grandes ciudades.

Con este ejemplo no defendemos una vuelta al pasado, no deberíamos caer en el mito del buen salvaje.¹⁹ Es probable que nuestra familia de los bosques fuera víctima de enfermedades a las que no podía hacer frente, no conociera más allá que los límites de su territorio más inmediato, pudiera ser víctima de la barbarie de algún grupo saqueador o de las hambrunas por una época de sequía y que no tuviera más ocio que el sentarse después de una larga jornada de trabajo alrededor de una tenue luz del fuego mientras el padre leía unos pasajes de la Biblia que era el único libro de la casa. Cada día era igual que el anterior y los pasos que había que dar en la vida estaban claramente definidos desde el nacimiento dejando un estrecho margen para la realización personal.

Es innegable que nunca antes habíamos disfrutado de tanto bienestar, pero es necesario acabar con la desconexión con la naturaleza y sus ritmos, intentar reencontrarnos con nuestro entorno y usar los avances producidos en la humanidad para retomar la senda del equilibrio.

Efectivamente es innegable, si analizamos los datos de los diversos informes del IDH (Informe de Desarrollo Humano) desarrollados por Naciones Unidas, que el ser humano tiene mejor calidad de vida que

19 El concepto buen salvaje hace referencia a una lejana época de la humanidad en al que éramos cazadores y recolectores. Los hombres se organizaban en pequeños grupos donde no existían jerarquías y se establecía una cooperación que supuestamente evitaba los conflictos. Pero en 2012 se descubrió en Kenia un yacimiento que revelaba la primera matanza de la que se tiene constancia y que echaba por tierra esta idea. <http://www.nature.com/nature/journal/v529/n7586/full/nature16477.html>

épocas anteriores, nunca la mortalidad infantil fue tan baja y el nivel de alfabetización tan alto. Los indicadores generales de salud, educación y riqueza han mejorado a nivel general.²⁰

Matt Ridley, en su publicación *El optimista racional*, afirma que hemos llegado a esta situación gracias a la especialización y al intercambio de bienes y servicios a través del comercio. Pero, sobretodo, a la interconexión global a través de las TIC que han permitido que las ideas se puedan compartir de forma inmediata. Como afirma, el bienestar económico produce un beneficio al medioambiente, según la regla denominada *la curva de Kuznets*, cuando el ingreso per cápita alcanza los 4.000 dólares, las personas demandan la limpieza de los ríos y aire locales (RIDLEY 2011: 20-21).

2.6 La naturaleza como inspiración

La sostenibilidad y los valores ecológicos no son una vuelta al pasado sino una oportunidad de aprovechar al máximo las enseñanzas de la naturaleza que durante 4000 millones de años ha creado un sistema equilibrado donde no se generan residuos y todo se aprovecha. Es lo que se ha denominado *biomímesis*.²¹ La idea es estudiar e intentar comprender los principios del funcionamiento de la vida para aplicarlo a los sistemas humanos y así buscar un encaje armónico en los ecosistemas. Buscar en las estrategias que la naturaleza ha desarrollado para adaptarse al medio elementos que se puedan aplicar a los sistemas humanos. Necesitamos aprender mucho de la naturaleza, es necesario estar alfabetizado ecológicamente (HEMPEL 2014: 79-94) para comprender que en la naturaleza

20 Los diferentes informes consultados sobre la consecución de los Objetivos de Desarrollo de Milenio (ODM) ponen de manifiesto que efectivamente el mundo ha mejorado en educación, sanidad y alimentación entre otros. Pero es interesante observar la opinión de Jan Vandemoortele, doctor en Economía y considerado como el padre de los Objetivos de Desarrollo del Milenio, que en febrero de 2015 hizo una fuerte crítica a los resultados de dichos informes, tachándolos de falsos al apuntar que las cifras estaban convenientemente infladas (“estadísticas bajo esteroides”). Según Vandemoortele tenía razón Mark Twain cuando dijo que “hay tres tipos de mentiras: mentiritas, mentiras y estadísticas”. (Véase VANDEMOORTELE, Jan. “No creas todo lo que dicen los ODM”. *El País*. 17/02/2015)..

21 El término biomímesis se popularizó a finales de los noventa con la publicación de *innovation inspired by Nature* de la investigadora Janine M. Benyus. En esta web se puede encontrar una amplia explicación: www.biomimicry.org

todo está conectado hasta conseguir un equilibrio. Seguir las enseñanzas de la naturaleza requiere un cambio profundo y un gran esfuerzo por comprenderla. Nos faltan por conocer el 85% de las especies que se estima hay sobre la tierra y no solo eso sino que también hemos comenzado a arañar la superficie del conocimiento en las interacciones de los ecosistemas. La naturaleza ha desarrollado estrategias para su supervivencia refinadas durante cientos de millones de años creando unos flujos de energía circular donde no se producen residuos y aseguran un equilibrio que permite que los ecosistemas perduren.

La capacidad industrial que hemos generado en el último siglo nos ha apartado los ojos de las enseñanzas de la naturaleza. La observación como fuente de sabiduría está en la base del conocimiento científico occidental y fue Leonardo Da Vinci el primer “ecodiseñador” que basó su trabajo en una asombrosa capacidad de observación de las formas vivas y no vivas de la naturaleza. Durante toda su carrera se esforzó por entender la naturaleza para luego aplicarlo tanto al arte como a sus artilugios mecánicos. Y es que observar la naturaleza y tomarla como fuente de saber nos hará respetarla. Los estudios que se han realizado de sus escritos y dibujos revelan que Leonardo Da Vinci tenía una gran conciencia ecológica. Se hizo vegetariano y compraba pájaros para liberarlos y observar de paso su vuelo (CAPRA, 2013: 20).

Al igual que Leonardo observó el vuelo de las aves para imaginar una maquinaria voladora, hoy algunos arquitectos han empezado a inspirarse en los diseños de los termiteros de la sabana africana que consiguen mantener una temperatura constante dentro del hormiguero aunque en el exterior se produzcan variaciones de hasta 40 grados. Los ingenieros robóticos buscan en la naturaleza inspiración para mejorar los mecanismo de movimiento o los científicos se afanan por imitar la increíble resistencia de la tela de araña creada a base de insectos digeridos.

“La sostenibilidad tiende a internalizar, con óptica planetaria y visión biosférica, los costes sociales y ambientales de los procesos económicos. [...] Trata de avanzar en la consecución de una verdadera equidad social y en la real globalización socio económica, en vez de limitarla a la actual mundialización de los mercados”
(FOLCH 2011: 86-87).

Por lo tanto desde el pensamiento verde no se ve viable que el actual sistema de consumo tome el desarrollo sostenible como pilar fundamental para perpetuar su crecimiento. El movimiento ambientalista propone que el desarrollo sostenible debe implicar una nueva forma de relación y organización social.

2.7 Una definición de los diferentes tipos de sostenibilidad

De la multitud de autores consultados en torno a la sostenibilidad quizás el que mejor ha resumido qué es y qué no es la sostenibilidad es el filósofo y teólogo brasileño Leonardo Boff (2013: 38-77). Este autor identifica hasta 7 tipos diferentes de sostenibilidad:

- **La sostenibilidad dentro del sistema del neocapitalismo.** Establece que la sostenibilidad no es posible dentro de un sistema basado en el crecimiento constante y autorregulado por las leyes competitivas del mercado.
- **Modelo de capitalismo natural.** Este modelo, “aun siendo hostil a la naturaleza, pretende incorporar en su proceso los flujos biológicos” (*Ibid*59) Pero este sistema se acerca a la naturaleza como una reserva de recursos para fines económicos. Establece que el sistema puede seguir creciendo si se instaura el uso de productos biodegradables y reutilizables que ahorran energía y materias primas. Pero esto según Leonardo Boff genera una sostenibilidad débil.
- **El modelo de economía verde.** Como hemos visto, desde las grandes instituciones mundiales se apuesta por la economía verde como la solución al cambio climático. Se trata de una economía que debería reducir los riesgos medioambientales y que busca mejorar el bienestar de la humanidad. Pero si este modelo se desarrolla dentro de una lógica capitalista no podrá escapar a las necesidades de acumulación que el sistema necesita. El capitalismo ve a la economía verde como una nueva oportunidad de negocio, un nuevo nicho de mercado que ayude a aumentar el consumo, para así asegurar los flujos de dinero a los acumuladores de capital. Hasta este momento en las escuelas de negocios se establecía que las empresas funcionaban gracias a tres tipos de capital: el capital

financiero (el dinero), el capital humano (los recursos humanos de la compañía) y el capital industrial (infraestructura material, bienes de equipo, máquinas y herramientas). Hasta ahora no se había contabilizado el capital natural que *“puede ser entendido como la suma total de todos los sistemas ecológicos que sustentan la vida, muy diferentes de los otros capitales, en tanto que no puede ser producido por la actividad humana”*(HAWKEN et al citados por Camarero 2010: 51). Se trata por tanto de valorar económicamente la naturaleza. Pero esta es una valoración que se hace del servicio que prestan los ecosistemas al hombre como si fuéramos sus propietarios, por lo que se trata de una sostenibilidad ilusoria.

- **Modelo del ecosocialismo.** Es una alternativa que critica la economía capitalista al no tener en cuenta los límites de los recursos de la Tierra.

Los ecosocialistas afirman que el aire puro, el agua y los suelos fértiles, así como el acceso universal a unos alimentos sin agrotóxicos y unas fuentes de energía renovables, no contaminantes, forman parte de los derechos naturales y básicos de todo ser humano en el marco de una democracia social. [...] Innegablemente, la propuesta ecosocialista es generosa y está atenta a la sostenibilidad ambiental y social.[...]. Pero esta propuesta, a nuestro entender, se sitúa todavía dentro del antiguo paradigma que no percibe la unidad del ser humano-Tierra-universo, ni la ve como un superorganismo vivo, Gaia, generadora de toda la corriente de la vida [...] (BOFF 2013: 68).

- **El modelo del ecodesarrollo o de la bioeconomía.** Este modelo defiende el decrecimiento para poder respetar los niveles de preservación y regeneración de la naturaleza. La sostenibilidad debe ser entendida como un todo donde también se busca la disminución de la desigualdad social, una ciudadanía participativa, respeto a lo diferente y valores éticos de respeto por toda forma de vida y el cuidado permanente del medioambiente (*Ibid*:70). Es según Boff una sostenibilidad posible.

- **Modelo de la economía solidaria.** Este modelo recupera al hombre como centro sobre el que se vertebra la economía y rechaza que el capital sea el centro de todo. Se defiende el trabajo como una labor creadora y no de explotación, se sustituye la competitividad por la solidaridad. Se busca romper las jerarquías sociales y las cadenas de mando por una sociedad horizontal, participativa y autogestionada democráticamente. Una sociedad no atomizada que tenga siempre presente la globalidad de la tierra, pero que trabaje por el desarrollo local sin basarse en la maximización del lucro. Es decir, pasar de la era del antropóceno, donde el ser humano ha utilizado y adaptado la naturaleza para su beneficio a corto plazo, a una era ecozoica donde se busque el equilibrio entre todos los factores y todo esté en equilibrio y sintonía. Es lo que Boff ha definido como una micro-sostenibilidad viable.
- **Modelo del buen vivir de los pueblos andinos.** Este modelo es una recuperación de la forma de vida de muchos pueblos indígenas donde se tenga *“una visión holística e integradora del ser humano inserto en la gran comunidad terrena, que incluye, además del ser humano, el aire. El agua, los suelos, las montañas, los árboles, los animales, el Sol, la Luna y las estrellas; consiste en buscar un camino de equilibrio y vivir en comunión profunda con la Pacha (la energía universal) que se concentra en la Pachamama (la tierra)”* (Ibid: 74).

La película *Dersu Uzala* (1975) del director japonés Akira Kurosawa cuenta la historia basada en la experiencia del explorador ruso Vladimir Arserier que en 1923 publicó sus memorias sobre Dersu Uzala, un nativo de la tundra siberiana de la etnia hezhen. Dersu Uzala fue un cazador nómada que tenía un profundo respeto por todos los seres vivos e inertes que componían su ecosistema. La cultura de Dersu Uzala le hacía verse como parte de un todo. Los animales, los pájaros, los insectos, las piedras, los ríos, el fuego o la lluvia eran llamadas “gente” por Derzu y todas eran igual de importantes y debían respetarse.

En este sentido, el fotógrafo Jimmy Nelson ha realizado desde el año 2010 una laboriosa documentación de las últimas tribus de nuestro planeta. *Before they pass away* es un alegato a un mundo en el que la policromía va desapareciendo en pos de la estandarización capitalista. Los

modos de vida unidos a los ritmos naturales han creado una tradición de mitos y leyendas con un profundo respeto por el equilibrio medioambiental. Esta infinidad de interpretaciones están dando paso a una sociedad monocroma en el que las nuevas generaciones no conocerán estos modos de vida que están desapareciendo de forma acelerada.

Como defiende Leonardo Boff y una parte importante del movimiento ecologista, la sostenibilidad sólo será posible si superamos el concepto del antropocentro.



Jimmy Nelson

Tribu de los Samburu Kenya.

Before they pass away

2010

Nuestra civilización tiene muy arraigada la obligación de dominar la naturaleza, los mitos más ancestrales que rigen nuestra cultura ya incitaban a hacernos con el control de la naturaleza. “*Creced y multiplicaos, dominad la tierra, los peces del mar, las aves del cielo y todo cuanto vive y se mueve sobre la tierra*” (Génesis 1,28). Este mito de la dominación se acrecentó durante la modernidad donde, gracias al avance científico y técnico, la humanidad pensó que podía dominar la naturaleza y disponer de sus recursos por propio derecho, usando la tierra como un almacén que debía satisfacer las necesidades de lucro de una sola especie. Es la era del antropoceno en cuyo concepto subyace la idea de que “*el ser humano está dejando marcadores de su dominio sobre el planeta que superarán la prueba del tiempo geológico, de igual manera que distinguimos los periodos geológicos anteriores unos de otros basándonos en los estratos sedimentarios. Uno de estos marcadores es la lluvia radioactiva procedente de las explosiones nucleares del siglo XX*” (BROWN

y SCHMIDT 2014: 109). Tan profunda ha sido la intervención de la humanidad sobre la tierra que se considera que ya no existe ningún bioma natural original.

El ser humano ha creado una huella tan profunda que incluso ha afectado aquellos lugares en los que no ha existido intervención humana directa. Las altas concentraciones de carbono alcanzan cada rincón del planeta y el cambio en la temperatura global afecta al deshielo de glaciares y polos, al nivel del mar, a la deforestación, a la extinción de especies y dejarán su marca en las estratificaciones geológicas de la tierra hasta que esta sea engullida por el Sol dentro de 5.000 millones de años.

Debemos asumir que los recursos de la Tierra se agotan y romper con el falso mito que afirma que la Tierra se empezará a recuperar su equilibrio en el mismo momento que dejemos de alterarlo. El ser humano ha alterado los sistemas planetarios de forma tan profunda que se necesitarán miles de años para volver a los patrones preindustriales, si es que lo hacen (*Ibid.*: 119).

Por lo tanto la sostenibilidad real sólo será posible si reinventamos nuestra forma de relacionarnos con la naturaleza. Debemos desechar el lucro como algo positivo para la sociedad y establecer la generosidad y la solidaridad como eje central de esta nueva cosmovisión.

3. La construcción de la imagen sostenible desde la lógica del capitalismo de libre mercado

3.1 El capitalismo como pensamiento único. Una ideología global

La representación de la sostenibilidad nace en un momento histórico en el que el capitalismo se ha impuesto como única doctrina económica y donde sus preceptos han inundado todos los aspectos de la vida. Este sistema necesita del crecimiento constante para su supervivencia, idea que choca frontalmente con los límites energéticos y materiales de un planeta con unas dimensiones y recursos determinados.

En el último siglo hemos sido testigos de un tremendo desarrollo económico como no se había producido en toda la historia de la humanidad. Pero todo lo que hemos construido en las últimas décadas ha asentado sus pilares en unos frágiles terrenos: las energías fósiles y el capital financiero global.

Para poder lograr la transformación de nuestra sociedad agraria en una sociedad industrial basada en el consuno ha sido necesario explotar los yacimientos de petróleo, gas y carbón que acumulaban millones de años de energía solar concentrada. *“Con la emersión de la civilización industrial, se puso súbitamente en circulación los aborros energéticos de 200 millones de años de fotosíntesis fosilizadas en forma de carbón, petróleo o metano”* (FOLCH 2011: 126). Por otro lado, también hemos creado un sistema económico basado en la acumulación de capital de una pequeña parte de la sociedad. El capital necesario para el desarrollo económico se ha basado en el crédito, es decir, se nos adelantan las rentas de un trabajo que aún no hemos realizado. Por lo tanto, hemos construido nuestra sociedad explotando los recursos energéticos del pasado a través de las energías fósiles y los recursos económicos del futuro a través del crédito.

Desde la caída del muro de Berlín en 1989 el capitalismo liberal se ha consagrado como el único sistema económico mundial. Muchos fueron los ideólogos que en tono triunfalista proclamaron el final del socialismo real con el desmoronamiento del bloque comunista y la desintegración de la URSS. El triunfo del Capitalismo Global basado en los principios liberales occidentales ha sido denominado como el Fin de la Historia (FUKUYAMA 1992).²² Las imágenes de la caída del muro de Berlín simbolizaron el fin de la coexistencia entre capitalismo y socialismo y sobre todo del triunfo de los principios liberales occidentales

22 La expresión Fin de la historia fue usada por primera vez por el pensador Alexandre Kojève para referirse al periodo que siguió al fin del régimen de Napoleón, donde según el filósofo ya no existiría la necesidad de guerras para establecer la supremacía del régimen de derechos. Fukuyama usó la expresión para hablar del capitalismo como el mejor sistema que aseguraba la igualdad de las personas "como Kojève advirtió, el igualitarismo de los Estados Unidos de hoy representa el logro esencial de la sociedad sin clases previsto por Marx" (FUKUYAMA 1992). Realmente existe una confusión de conceptos que Fukuyama utilizó para referirse al hecho de que no existía un sistema económico alternativo al capitalismo liberal y que por consiguiente la cuestión de la clase había sido resuelto por este y no por el comunismo.

como sistema político y del libremercado como sistema económico. Las fotografías de los alemanes derribando El Muro con martillos y piedras ante la mirada de los soldados de la República Democrática de Alemania desde el otro lado del telón de acero representaban la victoria de la cultura occidental del libre consumo sobre la economía planificada y controlada por el Estado.

Una imagen elocuente que representa la imposición de los principios del libremercado como base económica y social fue el resultado de una acción realizada en el año 2011 por un artista anónimo sobre una escultura pública en Bulgaria. El monumento conmemoraba el décimo aniversario de la liberación de Bulgaria por parte del Ejército Rojo en 1944 y representaba a los aguerridos soldados comunistas en actitud heroica marchando hacia la salvación. Una noche de 2011 el denominado por los medios “Bansky Búlgaro” transformó el icono del triunfo del comunismo en figuras representativas del libre mercado. Los héroes comunistas se transformaron en los héroes capitalistas: Ronald McDonald, Capitán América, Wonder Woman, Superman, Robin, Joker y la versión de Coca-cola de Papá Noel entre otros. En el pedestal el artista escribió “moviéndose con los tiempos”. Del mismo modo que el ejército rojo “liberó” en 1944 al pueblo Búlgaro hoy lo hacen los héroes neoliberales.



Stoyan Nenov (Reuters)

Sofia, Bulgaria
2011

Los principios del libre mercado han inundado todos los aspectos de la vida, hemos llegado a un momento histórico en el que se ha producido la mercantilización de todas las cosas bajo el lapidario fundamento

de maximizar el beneficio con el menor coste posible. Toda esta lógica de consumo constante y creciente está rodeada por una *“doctrina viscosa que, insensiblemente, devuelve cualquier razonamiento rebelde, lo inhibe, lo perturba, lo paraliza y acaba por ahogarlo”*, es el denominado pensamiento único²³ (RAMONET 1996). La economía se ha impuesto a la política y es ésta la que debe modificar sus principios a favor de la eficiencia del mercado. Se han recuperado los principios ideológicos del *laissez faire* (dejar hacer, dejar pasar) de Adam Smith donde se mira al mercado como mano invisible capaz de corregir cualquier tipo de disfunción social. Además, esta ideología cuenta con apoyos financieros, mediáticos y políticos suficientes para gozar de una situación de privilegio respecto de otros modos de entender la sociedad que, naturalmente, existen (ÁLVAREZ 1999: 10).

Manuel Vázquez Montalbán advertía que *“desde la caída del muro de Berlín, contemplamos la inculcación sistemática, masiva y uniforme de que en el mundo hay una verdad, un mercado, una racionalidad, un ejército de vigilancia de esa verdad única, de ese mercado único y de esa racionalidad única”*. Y la consecuencia de ello es *“la alienación de la conciencia individual, la extirpación de cualquier posibilidad de rebeldía individual, social y étnica”* (ARROYO citando a V. Montalbán. 1997).

23 Pese a que nos centraemos en la idea de pensamiento único de Ramonet, el concepto tiene su origen en Schopenhauer: *“un sistema de pensamientos debe tener siempre una trabazón arquitectónica, de suerte que una parte soporte a la otra, mas no a la inversa; el fundamento soporta al resto sin ser soportado por él, y la cima es soportada sin que ella soporte ya nada más. En cambio, un pensamiento único, por amplio que sea, debe conservar la más perfecta unidad. Incluso si uno se ve obligado a dividir este pensamiento en partes, se ha de tener buen cuidado en que cada una de esas partes contenga al todo al igual que el todo la contiene a ella, que ninguna parte sea la primera ni ninguna la última, que, para cada una, el todo sea completamente distinto, pero que la más pequeña de ellas no pueda ser plenamente comprendida sin que previamente lo sea el todo”* (SCHOPENHAUER 2006). A mediados del siglo XX el pensador Herbert Marcuse desarrolló el concepto de pensamiento unidimensional en su libro *El hombre unidimensional* en el que fue muy crítico con el pensamiento positivista de su tiempo donde el discurso público se validaba a través del pensamiento tecnológico y era manipulado por los intereses de la publicidad y la propaganda de la sociedad de consumo. Marcuse desarrolla el juicio de que el pensamiento unidimensional ha despojado al hombre de su capacidad de imaginación, es lo que denomina *conciencia feliz*, *“la creencia de que lo real es racional y que el sistema entrega los bienes”* por lo que se genera un nuevo conformismo que crea nuevas conductas sociales complacientes con el sistema (MARCUSE 2010). Es Ignacio Ramonet el que en 1995 rescata el término para referirse al nuevo Status Quo producido por el hundimiento del bloque comunista.

Dentro de este contexto socio-económico es donde ha nacido el concepto de sostenibilidad. En las últimas décadas hemos visto como los poderes económicos han dedicado ingentes cantidades de dinero para construir un nuevo futuro basado en este concepto. Esta construcción se está realizando bajo los ideales del libre mercado, la sociedad está siendo privatizada. Bajo el lema neoliberal: “más Mercado, menos Estado” se han ido cediendo grandes espacios que antes estaban en manos públicas a manos privadas bajo una supuesta mejor eficiencia.

Esto ha ayudado a que las empresas hayan crecido hasta adquirir enormes cuotas de poder. Muchas multinacionales manejan más presupuesto y trabajadores que muchos países, lo que ha traído consigo una imposición de los intereses de las multinacionales en las políticas globales y la percepción de que el mundo está dominado por instituciones y corporaciones no democráticas se extiende cada vez más. Pero esta idea que hoy se ha extendido globalmente al calor de la crisis económica ya había sido denunciado desde hace 40 años. Salvador Allende, en su discurso ante la ONU en 1972, afirmó que:

*Estamos frente a un conflicto frontal sobre las grandes corporaciones trasnacionales y los estados. Éstos aparecen interferidos en sus decisiones fundamentales, políticas, económicas, y militares, por organizaciones globales que no dependen de ningún Estado y que en la suma de sus actividades no responden ni están fiscalizadas por ningún parlamento, por ninguna institución representativa del interés colectivo.*²⁴

Es clara la intensa y prolífica relación entre los mandatarios y los directivos de las empresas que entran y salen de los consejos de administración hacia los ministerios y viceversa sin ningún pudor. Esta lógica también se traslada a las grandes instituciones globales en las que se negocian y se dictan las normas en torno a la sostenibilidad. Por poner un ejemplo, la ONU, en la que recae el mayor peso para instaurar políticas sostenibles, ha ido perdiendo la aportación económica de los países y ha tenido que sustituirla por aportaciones privadas. Según los datos

24 Transcrito del discurso original de Salvador Allende el 4 de diciembre de 1972 ante la ONU. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=8-CbH8AD100> Recuperado en julio de 2015.

de financiación que ofreció la ONU en 2012 de los 41.500 millones de dólares de presupuesto, 13.700 fueron aportaciones obligatorias de los Estados. Es decir, tan solo el 33 % del presupuesto se consiguen con fondos públicos, el resto son aportaciones de personas, instituciones y empresas privadas.

Para hacernos una idea del enorme potencial negativo de algunos sectores, solamente 90 empresas son responsables del 63% de las emisiones mundiales de gases de efecto invernadero²⁵. Conscientes de ello, las grandes corporaciones energéticas han realizado un considerable esfuerzo para influir sobre las políticas públicas. Solo en EE.UU. el lobby de la energía ha gastado 3000 millones de dólares desde 1990 en actividades de influencia en el Capitolio para que EE.UU. no firmara el protocolo de Kioto (BARTOSIEWICZ et al. 2014: 183). En el imaginario colectivo está presente la idea de que detrás de las grandes firmas existen intereses políticos y viceversa²⁶. Por ejemplo la feria BioCultura²⁷ llama la atención sobre este hecho representando el eje política-empresa con la destrucción del medioambiente.

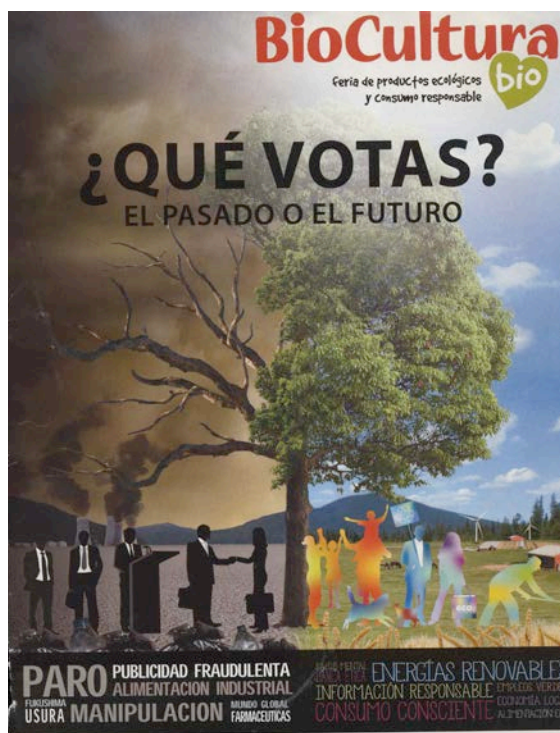
El concepto de sostenibilidad no encaja en los preceptos del pensamiento único y globalización. La sostenibilidad tiene asociados valores tan básicos como la justicia y solidaridad, no sólo con los actores de la sociedad actual sino también con las sociedades pasadas y sobre todo con las sociedades futuras. Por esta razón parece difícil aceptar que el concepto de sostenibilidad pueda estar dentro de una lógica de consumo capitalista y pueda equipararse con el verdadero concepto

25 Según el informe de la ONU: HEEDE, Richard (2010) *Carbon Majors Accounting for carbon and methane emissions 1854-2010*. Climate Accountability Institute de Colorado (Estados Unidos). Naciones Unidas Disponible en http://www.climateaccountability.org/carbon_majors.html Recuperado en abril de 2015.

26 Al cierre de esta tesis, a finales del año 2016, el empresario Donald Trump llegó a la presidencia de Estados Unidos con la idea de retirar a su país de los pactos contra el cambio climático. Durante la campaña electoral negó que el cambio climático fuera producido por la actividad humana aunque no presentó ninguna base científica que respaldara esta teoría.

27 Biocultura es la feria más importante en España dedicada a la promoción de productos ecológicos y consumo responsable.

Biocultura.
 Imagen promocional de la
 feria Biocultura
 2014



de sostenibilidad. Aun así veremos multitud de ejemplos de cómo los sistemas productivos de la economía de libremercado están haciendo un enorme esfuerzo para colocarse al frente de esta nueva revolución verde.

3.2 Cambio de paradigma en los valores del capitalismo

El sistema capitalista ha propiciado un interesante cambio de paradigma en las últimas décadas. En los años sesenta las corrientes revolucionarias que recorrían el mundo lanzaban eslóganes a favor de la utopía, “seamos realistas pidamos lo imposible”, gritaban. Mientras el Estado imponía los límites a las relaciones humanas y establecía un campo delimitado en el que desarrollar la sociedad, los movimientos revolucionarios proponían romper las alambradas que impedían a las personas ser verdaderamente libres.

Pero hoy se ha producido una inversión en esta situación. El mercado global capitalista como parte esencial de los estados actuales es el que propone que todo se puede alcanzar, que existen infinitas posibilidades para desarrollar las ideas que queramos, y todo gracias a la globalización y el capitalismo. Como afirma la filósofa Marina Garcés “*el poder ha perdido toda noción del límite, cuando sigue*

rigiéndose por el crecimiento ilimitado en un planeta finito y dañado y convierte cualquier elemento material, cualquier existencia humana y cualquier relación social o cultural en un recurso de su explotación” (GARCÉS 28-4-2014: 4). Del mismo modo, el actual sistema es el que promulga el optimismo frente al pesimismo ecologista:

“He presentado el caso a favor de un alegre optimismo. He argumentado que hoy en día el mundo está interconectado, que las ideas se están apareando con una promiscuidad sin precedente, que el ritmo de la innovación se redoblará y la evolución cultural elevará los estándares de vida del siglo XXI a niveles inimaginables” (RIDLEY 2011: 340).

Este optimismo del sistema contrasta con el derrotismo de algunos sectores altermundistas. Los desafíos de la sociedad son de tal envergadura que escapan a nuestra comprensión y esto ha creado un paisaje de desolación donde las utopías han sido sustituidas por miradas a corto plazo. Es lo que el economista latinoamericano y miembro del Club de Roma Max-Neef ha definido como “crisis de la utopía”:

“Estamos perdiendo –si es que no hemos perdido ya– nuestra capacidad de soñar. Nos debatimos en un agotador insomnio que nos impide la lucidez imprescindible para enfrentar con vigor e imaginación nuestros problemas. Nos hemos convertido, en cambio, en [...] somnolientos administradores de una crisis a la que intuimos imposible de resolver por nuestros propios medios. Esta somnolencia en que nos hace desembocar la crisis de la utopía se manifiesta con muchos rostros: el derrotismo, la desmovilización, la abulia, el individualismo exacerbado, el miedo, la angustia y el cinismo” (1998: 24-25).

El nuevo capitalismo se ha hecho con los valores utópicos de un nuevo futuro pintado de verde. Hace décadas se produjo una variación en la forma de comunicar de las empresas y se pasó de resaltar los valores del producto a destacar los valores de marca. Las empresas se enfrentan a un consumidor más formado y con más herramientas para poder decidir la compra de un producto u otro. El mensaje que se quiere transmitir es que no es necesario disminuir el consumo si lo hacemos de forma eficiente y sostenible. La empresa es consciente de que proyectar una

imagen de sostenibilidad hace que el consumidor tenga la conciencia tranquila y pueda consumir sin sentir que está dañando el planeta. Es más, si consumes estás ayudando a tu entorno natural y social. La actitud positiva hacia el futuro, la fe en la capacidad de la raza humana y la plena confianza en las innovaciones científicas y técnicas son algunos de los pilares de esta nueva comunicación empresarial.

Por lo tanto la sostenibilidad desde la mirada capitalista es una oportunidad para regenerar el mercado. Los grandes problemas ecológicos y sociales de la actual crisis económica, social y medioambiental son vistos por el sistema económico como nuevos y apasionantes retos, desafíos para crear nuevos mercados y oportunidades para la innovación y el desarrollo de negocio (CAMARERO 2010. 15-18).

Ya en 1995 se hablaba de cómo la comunicación ecológica se había transformado en un argumento de primer orden para alcanzar el éxito de un producto y de cómo se comenzaba a percibir una cierta desconfianza del público hacia la imagen verde que comenzaban a proyectar algunas empresas (LEAL 1995:87-97). Ahora la comunicación empresarial abarca otros muchos ámbitos más allá del ecológico y se ha organizado dentro de un modelo de actuación denominado responsabilidad social corporativa. El Profesor Carlos Ballesteros ya advertía de esta situación en el año 2001 cuando publicó el artículo *Márketing con causa, márketing sin efecto* donde se ponía de manifiesto que la mayoría de los casos las acciones de la Responsabilidad Social Corporativa (RSC) aprovechaban de las buenas intenciones de sus clientes para mejorar su cuenta de resultados. “*En los primeros tiempos las marcas buscaban entidades de prestigio [...]. Luego fueron afinando su estrategia y ya trataban de asociarse con aquellas que mejor se amoldaban a su mercado y a sus productos*” (BALLESTEROS 2015: 105). Esta comunión de conveniencia ha sido altamente perjudicial

para muchas ONG que han acabado dependiendo económicamente de grandes corporaciones con lo cual su posibilidades de denuncia se ven radicalmente afectada.²⁸

Pero para poder entender la representación de la sostenibilidad que surge desde el mundo empresarial es necesario asumir que ésta solo tiene sentido si se acepta que una empresa solamente puede sobrevivir en un entorno de libre mercado si mantiene un creciente nivel de venta de sus productos.

3.3 La necesidad capitalista de aumentar el consumo.

El consumo de objetos y servicios ha adquirido un papel predominante en nuestra sociedad y todo se supedita a este principio: mientras el consumo vaya bien el resto de aspectos de la vida irán bien. Lo importante es que las mercancías fluyan y los objetos se consuman rápidamente.

Se ha asociado la idea de libertad a una simplificación peculiar: la libertad significa poder consumir libremente. El nuevo pobre es el excluido de la vida normal, el que no puede aceptar los constantes ofrecimientos de confort (GLEZ DURO 2007) y en cambio el rico es un ejemplo a seguir como consumidor ostentoso. *“La paranoia del estatus se refuerza porque nuestra visión de los demás se forma a través de la televisión y de las páginas de internet. Ser codicioso se nos presenta colectivamente a través de la publicidad como acicate para querer más”* (DORLING 2011: 24).

La sociedad posmoderna ha tirado abajo los santuarios religiosos y los ha sustituido por un nuevo lugar de peregrinación y relación: los supermercados y centros comerciales. Las estanterías repletas de artículos son la nueva representación de la declaración de derechos y libertades, son las nuevas tablas donde se inscriben los mandamientos de nuestra

28 Este hecho se pone de manifiesto con multitud de ejemplos en el libro de Naomi Klein. KLEIN, Naomi (2014). *Esto lo cambia todo. El capitalismo contra el clima*. Barcelona: Paidós. Del mismo modo es destacable la publicación BURGUI, Teresa y ERRO, Javier (Coord). (2010). *Comunicación para la solidaridad y la cooperación, cómo salir de la encrucijada*. Pamplona: Foro Comunicación Educación y Ciudadanía.

sociedad. Pasear por un macrocentro de consumo nos hace partícipes de la sociedad, un lugar donde compartir los valores y principios que mueven la comunidad.

Xavier Delory
Carrefour
2011



Como afirma Bauman: “el camino de la felicidad pasa por ir de compras [...]. En las tiendas se puede encontrar remedios eficaces contra cualquier preocupación o contratiempo: contra todas aquellas pequeñas y grandes molestias e incomodidades de la vida que se interponen entre nosotros y un modo de vida acogedor, confortable y permanentemente gratificante”. Por lo tanto, de una forma ingenuamente simplificadora, hemos creado una sociedad dividida entre “consumidores de pleno derecho (una condición muy valorada) y una categoría de consumidores fracasados no aptos para cumplir con las exigencias que ese mensaje les impulsa a asumir insistente y machaconamente” (2014: 67-68).

Y es que el consumo y el deseo de consumo son los pilares que mantienen nuestra estructura económica. La red ha permitido generar técnicas de persuasión mucho más sofisticadas; el análisis de los deseos de los internautas permite dotar a los objetos de mejores y más efectivos auras de anhelo. Son los valores y estilos de vida que proyecta un objeto los que son consumidos, no solo el objeto en sí.

“Hoy nos rodea por completo una especie de evidencia fantástica del consumo y de la abundancia, conformada por la multiplicación de los objetos, de los servicios, de los bienes materiales y que constituye un tipo de mutación fundamental en la ecología de la especie humana” (BAUDRILLARD, 2009: 3).

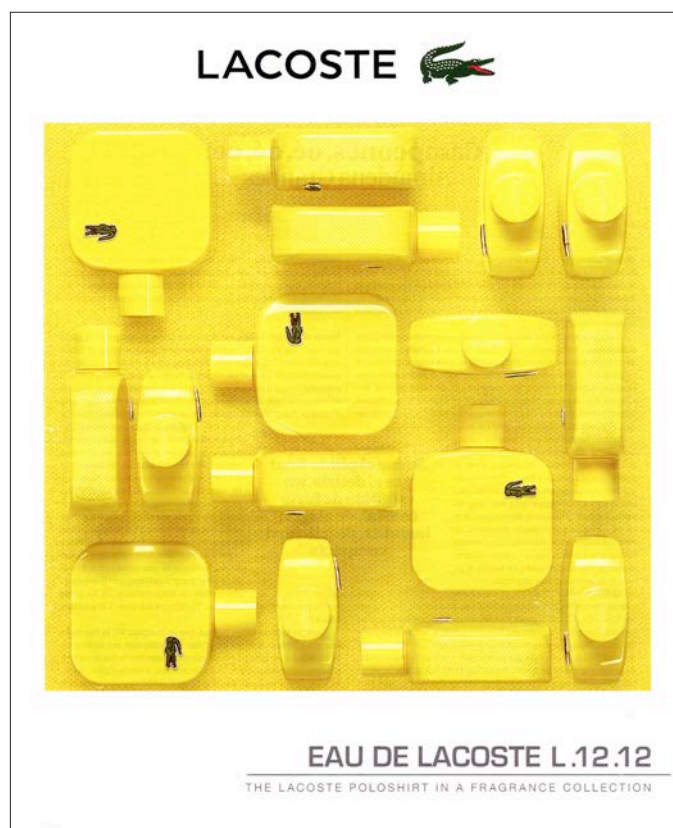


Denis Darzacq.
Hyper N° 08.
 2007-2009

Y como defiende Franzen:

“A medida que los mercados descubren y responden a lo que los consumidores más desean, nuestra tecnología se ha vuelto especialmente diestra en crear productos que se corresponden con nuestra fantasía de relación erótica, en la que el objeto amado no pide nada y lo da todo al instante, haciéndonos sentir todopoderosos y tampoco monta escenas espantosas cuando se ve sustituido por otro objeto aún más sexy y se queda relegado a un cajón” (FRANZEN citado por Bauman 2014: 63).

La industria productiva dota a los objetos de un valor simbólico que sustituya el valor de uso; las formas representativas también se hacen eco de esta idea. Los envases se diseñan para llamar la atención y para representar los valores que la marca proyecta. Por ejemplo la marca francesa Lacoste lanzó en el año 2015 una campaña para promocionar su



Lacoste

Campaña de Eau de Lacoste

L.12.12

2015

Alejandro Durán

Rayo (Ray)

*Pieza realizada con los restos
plásticos encontrados en las playas
de la península del Yucatán*

México

2011

colonia Eau de Lacoste L.12.12. Existe la posibilidad de que los envases que contienen tan preciado producto acaben en alguna playa remota en forma de basura. Una vez agotado el producto le queda aún una larga vida al envase y se olvidará el valor de marca que tanto ha costado construir. Lacoste es una empresa que ha creado un complejo valor simbólico alrededor de sus productos. Como reconoce José Luis Durán, director general de Lacoste, han conseguido crear una marca que “*ha desarrollado un deporte en el que no se suda. [...] Lo nuestro es un deporte entre amigos, de ocio, de placer. Además, en nuestra naturaleza está el ser fair play, el juego cool, la idea de que no ganamos a cualquier precio*”.²⁹

Pero los productos de Lacoste una vez usados perderán su aura simbólico, el complejo entramado de representaciones que se ha construido alrededor de la marca desaparecerá cuando el objeto abandone la lógica del capitalismo de ficción y entre en el periodo de desecho. Un bote de colonia desgastado por las olas en una playa ha perdido toda su

²⁹ Ver entrevista a José Luis Durán en: ARRAUT, Lucas (2014). “José Luis Durán es el español al frente de Lacoste”. *Icon - El País*. 4 de julio de 2014.

simbología y recupera de alguna manera su verdadera esencia material: ser un simple envase de plástico. Algunos de estos objetos desechados se han transformado en un elemento esencial para el mundo de las representaciones artísticas. Muchos creadores han reflexionado sobre el valor simbólico de los objetos desechados, Por lo que de alguna manera el objeto recupera de nuevo un aura simbólico que va más allá de lo puramente material.

En esta fase final del ciclo capitalista se busca el vivir para uno mismo, no para los predecesores ni para los venideros. De esta forma se produce una ruptura de la sociedad con el pasado y el futuro, *“el sentimiento de la continuidad histórica, el sentimiento de pertenencia a una sucesión de generaciones que hunde sus raíces en el pasado y se proyecta en el futuro. Es la pérdida del sentido histórico, en particular la lenta disolución de cualquier interés serio por la posteridad”* (LASCH 1999:17 y 64). Las sociedades posmodernas se han convencido de que lo importante es la mejoría individual por lo que se produce un distanciamiento de la política y de las concepciones más globales. Esta individualización del consumo hace que se abra una infinidad de ofertas de bienes y servicios muy especializados en las necesidades individuales. Como consecuencia se ha producido un aumento en el consumo de materias y energías con el resultado de acrecentar enormemente los desechos.



Martin Parr
Dubai. World Cup Races
Magnum Photos

Por lo tanto también observamos cómo la tendencia del sistema capitalista de reforzar lo individual a través del consumo y la cultura narcisista que conlleva también se posicionan en un punto alejado de los principios de sostenibilidad. El capitalismo ha puesto a disposición de todos una cantidad inimaginable de bienes que ha creado una época de “bienestar transitorio que deriva de un sinfín de externalización de costos y de explotación de inconvenientes. Transferimos las disfunciones, en el espacio, a países terceros, o bien, en el tiempo, a las generaciones venideras (exportamos problemas al futuro)” (FOLCH 2011: 37).

3.4 La imposibilidad de desarrollar una sostenibilidad capitalista

Si analizamos los valores que irradian de la acotación teórica que hemos realizado de la sostenibilidad desde una mirada ecológica es evidente que entran en conflicto con los valores del libremercado

Esta idea es la que desarrolla Naomi Klein en *Esto lo cambia todo, el capitalismo contra el clima* (2014) una extensa investigación en la que se demuestra con multitud de ejemplos cómo el mercado es incapaz de poner soluciones eficaces al cambio climático.

El cambio climático hace saltar por los aires el andamiaje ideológico que sostienen al conservadurismo contemporáneo. Un sistema de creencias que vilipendia la acción colectiva y declara la guerra contra toda regulación de la actividad empresarial y contra todo lo público es irreconciliable con el problema que exige precisamente una decidida acción colectiva a una escala sin precedentes y una contención drástica de las fuerzas del mercado, que son las principales responsables de la creación y el abondamiento de la crisis (2014: 60-61).

Efectivamente parece difícil establecer los principios de la sostenibilidad dentro de una lógica de mercado en el que la competencia y el crecimiento son esenciales para mantener el sistema en funcionamiento. Por lo tanto parecería lógico que la construcción de la sostenibilidad se está realizando desde la representación y no desde un cambio en el sistema productivo. Dicha construcción responde a las necesidades económicas del sistema y de los grandes grupos multinacionales que financian el discurso publicitario y que actúan como parte interesada en

la cimentación icónica del nuevo futuro verde, que responde más a una construcción virtual que a un verdadero cambio en los procesos productivos (NAREDO, 2007) Esta invasión visual de lo verde nos servirá como contraposición al trabajo desarrollado por diversos fotógrafos que han reflexionado en torno a este tema.

El profesor O'Connor ya en el año 1998 reflexionaba sobre la imposibilidad de poder establecer un sistema sostenible dentro de los criterios capitalistas. Afirmaba que al capitalismo, en su afán acumulativo, la realidad se le ha quedado pequeña y necesita de un sistema virtual para poder mantener un crecimiento cada vez mayor:

El capital dinero, basado en la expansión del crédito, o dinero que no puede encontrar medios de expresión en bienes y servicios verdaderos, salta por encima de la sociedad, por así decirlo, y busca expandirse por la vía más fácil, a través de la compra de tierras, las bolsas de valores, los mercados de bonos y otros mercados financieros. De aquí resulta la anomalía económica de nuestro tiempo: el valor de lo que se demanda en concepto de plusvalía o ganancias aumenta con una rapidez mucho mayor que el valor real del capital fijo y circulante (O'CONNOR 2011: 124).

El texto de O'Connor concluía “*la próxima depresión podría empeorar mucho más las condiciones ecológicas; o podría ofrecer la oportunidad para vastas transformaciones en la estructura del consumo individual y social*” (Idid: 127).

En la misma línea Wallerstein afirmaba que la cultura capitalista está férreamente arraigada en la sociedad y aunque muchos defiendan las sostenibilidad ambiental no están dispuestos a renunciar al crecimiento. “[...] *No son solamente los capitalistas quienes quieren la expansión, sino también mucha gente corriente. Esto no impide que mucha de esta misma gente quiera también detener la degradación del medioambiente en el mundo*” (WALLERSTEIN 1997). Y prevé que cualquier legislación que intente proteger la naturaleza poniendo en peligro el crecimiento en la acumulación de capital será un fracaso ya que la oposición política será feroz.

3. 5 Empresa y costes ecológicos

A lo largo de la historia del capitalismo las empresas han quedado exentas de asumir los costes ecológicos que se derivan de la producción industrial. El sistema de producción capitalista no ha observado la necesaria reposición de las materias. Los gobiernos han permitido que las empresas sobreexploten los recursos naturales para conseguir un beneficio económico y han puesto infraestructuras, beneficios fiscales y políticos a su disposición. Como afirma el profesor Wallerstein hay dos tipos diferentes de operaciones para la preservación del medioambiente. “El primero consiste en limpiar los efectos negativos de una actividad productiva. [...] El segundo tipo consiste en invertir en la renovación de los recursos naturales que han sido utilizados” (1997: 12). Las empresas siempre han sido muy reacias a cualquiera de las dos propuestas ya que los costes son elevados. La lógica del sistema de aumento constante en la acumulación de capital hace inviable para el sector privado la aplicación de cualquier medida que suponga una merma en sus beneficios. La total dependencia de los mercados financieros y de la valoración que estos hacen de la empresa hace muy difícil que se plantee la iniciativa de reducir las ganancias por alguna razón. Entonces:

“Lo único que podemos esperar de los capitalistas en general es un constante hacerse el remolón. De hecho, estamos ante tres alternativas: Los gobiernos pueden insistir en que todas las empresas deben internalizar todos los costes, y nos encontraríamos de inmediato con una aguda disminución de beneficios. Los gobiernos pueden pagar la factura de las medidas ecológicas (limpieza y restauración más prevención), utilizando impuestos para ello. Pero si se aumentan los impuestos, entonces, o bien se aumentan sobre las empresas, lo que conduciría a la misma reducción de las ganancias, o bien se aumentan sobre el resto de la gente, lo que posiblemente conduciría a una intensa rebelión fiscal. Podemos no hacer prácticamente nada, lo que conduciría a las diversas catástrofes ecológicas de las que los movimientos ecologistas nos han alertado. Hasta ahora, la tercera alternativa es la que ha predominado.” (WALLERSTEIN.1997: 12)

Los balances de una empresa, básicamente, se realizan según una normativa que establece qué partidas suponen un beneficio y qué otras un gasto. En las actuales cuentas económicas hay partidas infravaloradas o directamente descartadas que podrían cambiar el balance final de una empresa aparentemente exitosa. Es lo que se ha denominado “falsedad contable”.

Habría que integrar en las cuentas económicas las cuantificaciones objetivables de los daños que ha tenido para el medioambiente el proceso de fabricación, transporte y gestión de residuos de cualquier producto. Si incluyéramos en el precio los costes reales de la huella ecológica producida muchos alcanzarían precios desorbitados. Es necesario incorporar estos costes desde un punto de vista sostenible donde se estableciera la relación coste-eficacia, la eficiencia y la valoración de los servicios socioambientales (FOLCH 2011: 78-79). Hoy la inmensa mayoría de las empresas son rentables porque utilizan muchos recursos medioambientales de forma gratuita.

Por lo tanto, si analizamos el concepto de desarrollo sostenible dentro del sistema nos encontramos con supeditación absoluta de la naturaleza a la rentabilidad económica y siempre vista al servicio de la especie humana. Y es que lo *verde* vende, y no solo por una cuestión de imagen sino por una cuestión de beneficio económico que la eficiencia produce por la propia estructura capitalista.

3.5 La construcción virtual de la sostenibilidad en la industria del automóvil

Las trabas que el propio sistema pone a las empresas para que puedan transitar a un modelo sostenible se puso claramente de manifiesto cuando se descubrió el fraude masivo en las emisiones de los motores diesel. El tiempo ha dado la razón a los argumentos de Klein, Naredo, O'Connor y Wallerstein. En septiembre de 2015 la Agencia de Protección Ambiental de EE.UU. descubrió un fraude masivo en las emisiones contaminantes

de los motores diesel del Grupo Volkswagen. Poco después se comprobó que este caso tan solo era la punta del iceberg y que el fraude era generalizado, afectando a 20 marcas automovilísticas³⁰.

El profesor Olivares realizó la primera tesis que analizaba la denominada publicidad verde entre 1980 y 1999, en la introducción de este trabajo podemos encontrar el siguiente texto:

“De todos los inquilinos del planeta, el Hombre se caracteriza por su especial habilidad para dejar huella de su actividad y su forma de vida alrededor de donde ésta se desarrolla. Hoy paulatinamente, la ecología, o más bien la conciencia ecológica, va incorporándose a nuestros estilos de vida, especialmente en las sociedades más desarrolladas. Afortunadamente, junto a la concienciación sobre los problemas del entorno comienza a producirse un movimiento imparable: la búsqueda de soluciones.

Actualmente términos como efecto invernadero, capa de ozono, desertización, etc. comienzan a ser parte del vocabulario normal de publicaciones, medios de comunicación y hasta de conversaciones cotidianas. Este salto desde el ámbito científico al más familiar, es posiblemente, el gran avance a la hora de devolver a nuestro paciente planeta el equilibrio robado, ya que sólo el conocimiento de la verdadera dimensión del problema puede ponernos en el camino de resolverlo.

Sin embargo queda mucho camino por recorrer. Una buena política de educación ambiental hará que cada vez más se respeten la naturaleza y el medioambiente.

Los Estados saben que el precio de la energía medido en su repercusión sobre el entorno, puede ser demasiado alto. Tanto que sin duda, la búsqueda de nuevas energías siempre será más rentable, económica y ecológicamente.

³⁰ La organización **Transport and Environment**, es un grupo de presión que vela por la calidad del aire. En su informe, *The Dirty Thirty*, detalla la lista de los modelos trucados. Disponible en https://www.transportenvironment.org/sites/te/files/publications/2016_06_TE_briefing_Dirty_Thirty_FINAL.pdf

Poco a poco se volverá a disfrutar de un planeta limpio y lleno de vida, dejando a nuestros herederos un mundo digno de ellos.”

Este texto, que perfectamente podría pertenecer a la declaración de una organización en defensa de la naturaleza o a una cumbre del clima, pertenece a un anuncio publicitario de la firma automovilística BMW de 1992. Es en este año cuando se celebró la cumbre de Río de Janeiro donde se comenzó a hablar de las consecuencias de la contaminación y el cambio climático para la vida en la tierra. Como se ha demostrado 25 años después el cambio prometido por la industria del automóvil no fue tan lejos como se pretendía.

Por ejemplo, el Audi A3 (perteneciente al grupo Volkswagen) estaba en la lista de modelos que emitían muy por encima de lo permitido, pero las representaciones construidas en torno a este modelo ya estaban edificando una realidad paralela. La campaña que se desarrolló en Estados Unidos tenía por nombre *Green Police* en la que la “policía verde” actuaba contra todo aquel que no reciclara, no separase las basuras, o gastara más energía de la necesaria. Los policías que iban en bicicleta o coches eléctricos retienen a toda una hilera de coches contaminantes exceptuando al Audi A3.



Audi

Imágenes de la campaña

“Green Police” del modelo A3

2010

La mayoría de las marcas habían desarrollado en alguna de sus áreas algún tipo de imagen alegórica a la ecología y la sostenibilidad. Citroën, Volkswagen, Volvo, Mercedes o Renault, entre otros, empezaron a utilizar la iconografía de lo ecológico y lo sostenible utilizando en sus imágenes el verde y el azul, colores propios del medioambiente. Los paisajes que se presentaran como ecológicos o sostenibles serían los



Citroën

Campaña Eco-City en la web de

Citroën del año

2011

Renault

Renault Eco2, ecología al alcance de

todos del años

2010

Volvo

Gama de vehículos ecológicos de

Volvo del año

2011

paisajes que el público demandarían en el futuro. Si la representación de estos conceptos se ligaba a los conceptos de fitofilia e hidrofilia el público asociaría la sostenibilidad y la ecología al verde y a la abundancia de recursos hídricos. La ecología, en manos de la representación del industrialismo, se había convertido en un nuevo producto que cubría la demanda de una parte de la sociedad.

Son varios los ejemplos que encontramos en la construcción de la iconografía verde que revelan la visión sesgada que el capitalismo tiene sobre los valores de la sostenibilidad. Por ejemplo, en la campaña del Renault Eco2 emitida en Francia en 2009, los valores ecológicos de la nueva gama son llevados al extremo representados por un coche que al moverse por solitarias carreteras costeras transforma el asfalto en un manto verde. También es llamativa la campaña *BlueMotion*, llevada a cabo por Volkswagen, en la que proponen reducir a cero las emisiones de sus autos plantando los árboles necesarios para neutralizarlas. El proyecto *BlueMotion* se transformó en un bosque privado en el que crecían árboles autóctonos. En algunas de las publicidades de esta campaña dos jóvenes



transportaban un mural con la fotografía de un vergel que contrastaba con un paisaje yermo, la idea era clara: gracias al uso de sus coches el verde regresaría a los mustios paisajes.

Este cambio en la imagen también se ha dado en la mayoría de las petroleras. La multinacionales de la energía fósil se presentan como proveedoras de la energía necesaria para crear un mundo mejor. Analizando las imágenes con las que estas descomunales empresas representan su identidad observamos que es generalizado el uso de la iconografía natural predominando los colores verde, azul y amarillo. En la mayoría se dedica un apartado al cambio climático en el que se especifica la posición de la empresas ante este hecho, adornada de una iconografía natural. O directamente, como es el caso de Petronor, se destaca que su refinería se encuentra en un marco natural incomparable al que acuden aves acuáticas para posarse en las balsas de agua que rodean el complejo.

Podemos resaltar el caso de BP que renovó la imagen de toda la empresa. La mejora en la eficiencia de sus combustibles y la reducción de emisiones presentando como una revolución verde. Las antiguas gasolineras se

Smart

Anuncio de Smart en España.

Marketingnews

2009

Volkswagen

Campaña BlueMotion extraída del

catálogo del modelo Fox

abril de 2008

Renault

Captura del spot la publicidad de

Renault Eco2 para Francia

2009

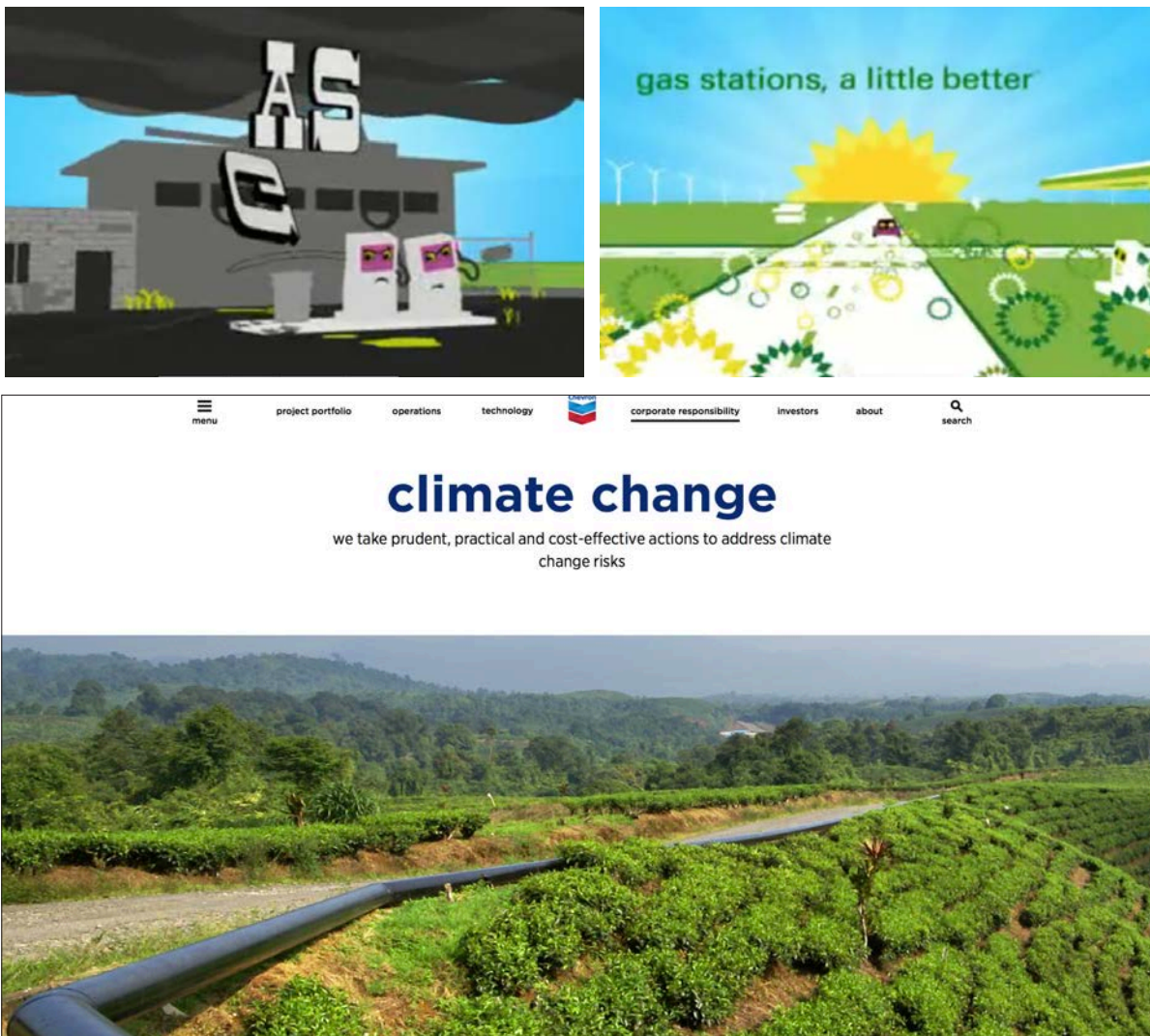
mostraban humeantes, contaminantes y amenazadoras; en cambio, las nuevas estaciones de servicio de BP estaban rodeadas de verde y soles amarillos y verdes emanaban de los tubos de escape de los coches que repostaban.

En la misma línea las imágenes de en la web corporativa de Chevron encontramos un oscuro oleoducto que transita entre el verdor de un campo, demostrando iconográficamente que es posible la convivencia entre los combustibles fósiles y el medioambiente.

La industria de la automoción y el petróleo había tomado la iniciativa de devolver el verde al mundo y en cierto sentido no les faltaba razón. En abril de 2016 se publicó en la revista científica *Nature* un estudio que revelaba que entre 1982 y 2015 se ha producido un aumento significativo de la cantidad de biomasa verde a nivel global (ZHU, 2016). Gracias a las exageradas emisiones de CO₂ que es absorbido por los vegetales en la fotosíntesis, las plantas han podido generar más hojas. Es decir las campañas de comunicación de las marcas automovilísticas no se equivocaban al representar los nuevos modelos más eficientes como creadores del verde de la naturaleza.

Sarcasmos aparte, el aumento significativo de la masa verde global no es más que otro síntoma añadido al desequilibrio en el ecosistema mundo. La masa verde aumenta por el CO₂ pero también aumenta el calentamiento global, el derretimiento de los polos, la pérdida de la biodiversidad, y las sequías extremas. Es decir la masa verde cada vez tendrá menos agua y nutrientes para desarrollarse. Por otro lado el efecto fertilizador del CO₂ es temporal ya que las plantas se adaptarán a los nuevos niveles (*ibid*).

El fraude de las mediciones en las emisiones ha puesto de manifiesto que el camino de la senda ecológica extendida de forma generalizada a principios de siglo no era más que una proyección virtual del cambio. Aún así no se puede obviar el esfuerzo que el sector automovilístico ha hecho en las últimas décadas para mejorar la eficiencia de los motores de combustión fósil, los híbridos y los coches eléctricos. Pero existe la duda de si estos cambios responden al inicio de una verdadera concepción



ecológica de la empresa o se trata de una nueva estrategia empresarial en la que se usa el ahorro que supone un coche más eficiente para generar más negocio.

Cualquier ahorro dentro de una lógica capitalista supone finalmente más consumo. Cuando se reduce el gasto energético de un producto o servicio baja el coste. El ahorro efectuado permite, por consiguiente, consumir más de ese mismo producto o servicio. Si el coste de la calefacción baja porque es más eficiente produce una despreocupación en el uso racional de la misma, si el coche gasta menos se usará más. “Según el informe anual 2010 de la agencia estadounidense de energía el consumo energético y las emisiones de CO_2 por dólar del PIB disminuyeron en más de un 80%. Pero esto no impidió que el consumo real aumentara un 25 % y 165% en el mismo periodo

*Capturas de la campaña BP
"Gas stations, a little better"
2007*

*Imagen de la petrolera Chevron en
el epígrafe sobre el cambio climático
de su web corporativa
2016*

respectivamente” (GOSSART, 2010: 20-21). También se da el hecho de que cuando un usuario ha conseguido un nivel de satisfacción de consumo del servicio cuyo precio ya ha bajado destinará el ahorro a otros consumos.

Por lo tanto se produce una contradicción en el concepto de sostenibilidad dentro de la dinámica empresarial. En la lógica capitalista siempre se tienen que maximizar los beneficios. Una reducción del coste energético en cualquier actividad tiene un beneficio económico para la empresa y ese beneficio se destina a incrementar la producción ya que aumenta el consumo del producto por su abaratamiento. Los dividendos obtenidos por este aumento suponen unos mayores ingresos para accionistas y, en algunos casos, trabajadores, que satisfarán otros consumos, por lo que en la cuenta global una reducción de los costes medioambientales produce finalmente más consumo, más gasto energético y más residuos.

Este aspecto del sistema capitalista quedó claro con el lanzamiento de la nueva gama de coches eléctricos de la empresa Tesla. Analizando la representación que se ha creado en torno a los nuevos modelos eléctricos observamos dos aspectos fundamentales; por un lado se confirma que la mejora de la eficiencia produce nuevos consumos: una semana después del lanzamiento ya se habían reservado 375.000 unidades de un coche que no se empezaría a fabricar hasta un año después. Por otro, podemos confirmar que las representaciones que surgen de este nuevo modelo han abandonado la lógica de la imagen ecológica y han recuperado la iconografía clásica del valor simbólico del automóvil: independencia, libertad, estatus, triunfo y velocidad.

Por lo tanto, parece difícil que la sostenibilidad se desarrolle dentro del sistema capitalista por su propia dinámica. La necesidad de crecimiento constante y aumento del consumo chocan de manera frontal con los

Tesla Motors
*Modelo S. Imagen
promocional de su web*
2016



límites físicos de la Tierra. Además, el sistema de consumo ve en la sostenibilidad una nueva oportunidad para seguir creciendo, por lo que su implantación no será posible.

3.6 La publicidad se vuelve verde

Los profesores de la Universidad de Valladolid Susana de Andrés del Campo, Ana Teresa López Pastor y Rodrigo González Martín han establecido una primera clasificación de la evolución de comunicación publicitaria verde. Se trata de una serie de recorridos o vectores conceptuales que se han detectado en los diferentes discursos publicitarios. Estos son:

- De la naturaleza romántica a la naturaleza como problema relevante y acuciante, pero también conflictivo.
- De la naturaleza como utopía endénica a la naturaleza como espacio y territorio de una nueva racionalidad.
- De la naturaleza urbanizada como aspiración dominante de la burguesía capitalista a la urbanización naturalizada.
- De la fe ciega en la técnica como superación de las barreras naturales a la generación de un nuevo diálogo con el entorno bajo los parámetros de defensa y conservación, de sostenibilidad, de revisión crítica y denuncia de los excesos y derroches irracionales.
- De la naturaleza como objeto de la explotación de una concepción positivista de la ciencia a lo ambiental como compromiso.
- De la publicidad ambiental a la utilización de lo ambiental como principal eje discursivo (ANDRÉS, LÓPEZ, GONZÁLEZ. 2007: 31).

Efectivamente desde el punto de vista de la imagen podemos observar de qué manera algunas empresas han establecido estrechos lazos iconográficos con la representación de la ecología. En el sector energético Iberdrola fue la primera empresa que apostó por una concepción representativa “verde”. Desde hace décadas esta imagen redunda en la conexión con los valores de la naturaleza. En la misma línea Signus³¹, empresa

31 Signus es una empresa creada por Bridgestone Hispania, Continental Tires SL, Goodyear Dunlop España, Michelin y Pirelli.



Iberdrola

Nuevo producto "energía verde" 2004

Anuncio "Invierte en renovables" 2006

Energía Interna. 2008

El País Semanal. 2012

dedicada al la recuperación y reutilización de los neumáticos usados, ha construido una imagen verde alrededor de este producto altamente contaminante en sus procesos de fabricación. Esta empresa, creada por los propios fabricantes de neumáticos, es un ejemplo claro del uso de la iconografía verde para un proceso que no lo es. El hecho de reutilizar los neumáticos viejos no se basa en un principio de sostenibilidad ni de transformación de una economía lineal en una economía circular sino de maximizar los beneficios de las empresas productoras. Signus utiliza como materia prima los elementos de los neumáticos usados para generar nuevos productos: suelos de seguridad de parques infantiles, suelos de pistas deportivas, carreteras, rellenos de campos de fútbol de césped artificial, drenajes y rellenos. Efectivamente estos nuevos usos generan el retraso en la aparición de desperdicios, pero sólo lo retrasan. Además precisan que la producción de neumáticos no se reduzca porque es su fuente de ingresos.

Pese a esto los modos representativos de esta empresas exageran la presencia de elementos naturales en su imagen corporativa. Los neumáticos se transforman en amigos de la naturaleza, las carreteras nacen en vergeles y la iconografía de la circunferencia se utiliza constantemente para transmitir la idea de proceso circular. Pero ineludiblemente el caucho de sus productos se terminará desechando.

El término *greenwashing* se aplica en los casos en los que el presupuesto para comunicar una imagen verde supera al destinado a acciones concretas para reducir el impacto de la actividad empresarial en la naturaleza. Según la OCU son las *“representaciones que tienden a presumir de cualidades que no se pueden demostrar o de propiedades que no tienen fundamento. Presentan una característica que sólo afecta a una parte del producto como si fuera propia del todo: un producto sostenible debe demostrar que tiene un impacto ambiental reducido a lo largo de todo su ciclo de vida”* (OCU. 2010). Se utilizan términos e iconografías asociados al medio natural sin estar justificados. Palabras y expresiones como natural, amigo de la naturaleza, verde, bio, asociados a fondos de vergeles o con abundante presencia de agua.

Por ejemplo, la empresa Central Lechera Asturiana representa su marca con un entorno idílico que contiene todos los elementos estéticos que representan bienestar, recursos, seguridad y retos descritos por las



Signus

Imagen de la memoria anual

2015

Signus

Publicidad en diario El Mundo

Marzo de 2014

investigaciones sobre la adaptación afectiva al entorno desarrolladas por González Bernáldez, López Santiago, Falk, Balling, Hill y Daniel. La publicidad presenta un entorno natural idealizado y esconde los verdaderos procesos de producción intensiva al que se ven sometidas la vacas productoras de leche.

Se ha convertido en una práctica habitual que las grandes multinacionales presenten planes sostenibles para una parte de sus procesos productivos. Por ejemplo, el grupo Inditex se hace eco de sus sedes sostenibles para sus marcas Zara o Pull and Bear. H&M anuncia frente a su línea de cajeros que un 70 por ciento de la energía que consume procede de fuentes renovables. Pero la sostenibilidad en el negocio de la moda no cambia el hecho de estar ante una industria cuya base productiva es la renovación constante de la necesidades de representación a través de la ropa.

Pero quizás el ejemplo más claro en los profundos desencuentros entre la representación la sostenibilidad y los verdaderos procesos productivos se dio en el año 2015 en la ciudad de Tianjin. Esta próspera ciudad industrial china llevaba años construyendo la imagen de ciudad verde, algunos de sus barrios se estaban proyectando como ejemplo de ciudad eficiente y sostenible. Las imágenes generadas por ordenador mostraban

**Central Lechera Asturiana**

Logotipo e imagen promocional
2016

un entorno urbano integrado en la naturaleza que aprovechaba la energía solar y eólica. La ciudad estaría dividida en varios distritos: *Lifescape*, *Eco Valley*, *Windscape*, *Solarscape*, *Earthscape* unidos por eco-corredores con parques, servicios y un sistema de tren ligero avanzado que conectaba la ciudad.

Pero la realidad de los sistemas productivos de esta próspera ciudad se pusieron súbitamente al descubierto el 12 de agosto de 2015 cuando el enorme puerto industrial fue arrasado por una serie de explosiones provocada por la deflagración de toneladas de productos químicos almacenados en los miles de contenedores que esperaban su transporte. El fotógrafo Chen Jie realizó una toma aérea del enorme cráter

**H&M**

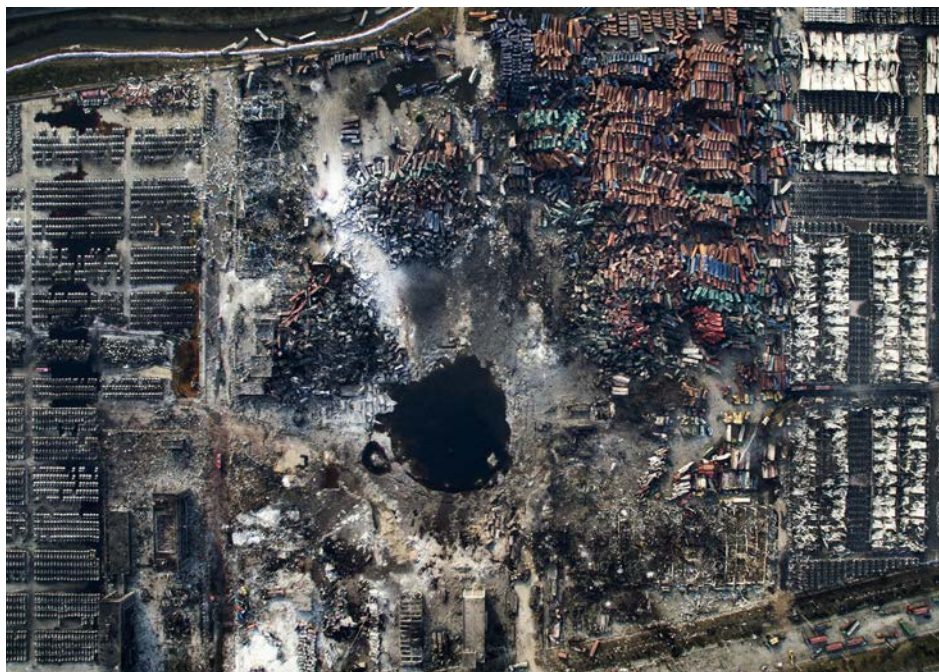
Anuncio Energía Limpia en una de sus tiendas de Madrid
Fotografía: Miguel S. Moñita
2016

Chen Jie

Explosión en Tianjin. China

15 de agosto de 2015

Imágenes promocionales
del gobierno local de *Tianjin*
sobre el proyecto *Tianjin*
Eco-City



que produjo la explosión que destruyó el puerto y miles de contenedores, 8.000 vehículos almacenados, todas las instalaciones, afectó a más de 17.000 viviendas, 114 personas murieron y 70 desaparecieron. Investigaciones posteriores revelaron el nulo control ambiental de las instalaciones en las que se almacenabas cientos de toneladas de sustancias altamente tóxicas y reactivas como cianuro de sodio (NaCN), disocianato de tolueno (TDI) y carburo de calcio (CaC_2). “Todas suponen una

amenaza para el y para la salud si se entra en contacto con ellas".³² Las representaciones de un futuro sostenible chocaban con las imágenes del campo de batalla en la guerra del ser humano contra el planeta.

3.7 La representación del sentimiento de colectividad.

No sólo el sector empresarial se ha esforzado por ligar sus valores a la naturaleza, también se han puesto al frente para renovar los valores cooperativos que emanan del pensamiento verde. Son conscientes de que la sostenibilidad supone un cambio en las relaciones sociales y también han explotado el sentimiento de colectividad. Peugeot lanzó su campaña CO₂Operación en la que la colectividad era la que debía apoyar las decisiones de consumo, la locución afirmaba: “cuando te compras un Peugeot lo compramos todos: CO₂Operación, economía para ti hoy y un mañana para todos”.

Repsol lanzó una potente campaña en la que recuperaba los valores humanos de protección del mundo. Durante el anuncio podíamos escu-



Peugeot

Campaña CO₂Operación
2006-2009

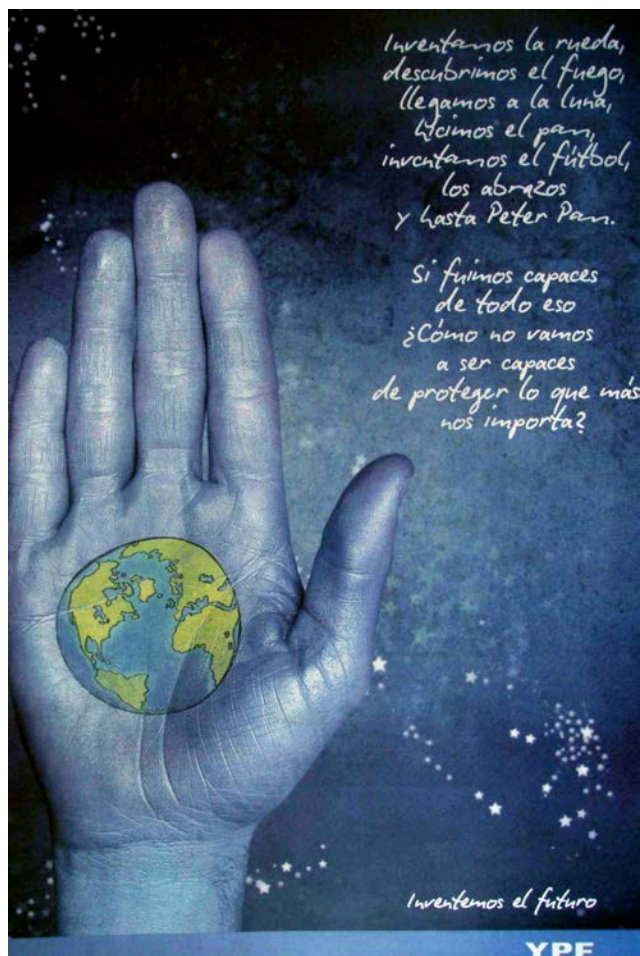
char la siguiente locución:

*Descubrimos la rueda, descubrimos el fuego, llegamos a la luna,
hicimos el pan y la sal, inventamos los coches y las motos, los ceros
y los unos, los abrazos y el abecedario. Inventamos los barcos, el
calor en invierno, la imprenta, la ciencia y la ficción. Inventamos*

³² Según información de Greenpeace: WU, Yixiu (19-08-2015) ¿Crees que el accidente de Tianjin ha sido una catástrofe aislada? China ha sufrido más de una explosión química este año. *Greenpeace España*. Disponible en <http://www.greenpeace.org/espana/es/Blog/crees-que-el-accidente-de-tianjin-ha-sido-una-blog/53848/> Recuperado en agosto de 2016.

internet, la radio, el teléfono, las vacunas y la novela. Hicimos imperios y revoluciones, inventamos Manhattan, Macundo, inventamos el fútbol y a Madame Butterfly. Inventamos a la maja vestida y desnuda, hicimos catedrales, pirámides, aviones. Inventamos el rock, la penicilina, los telegramas, Dulcinea, el póquer y el mus, los jardines de Babilonia y hasta Peter Pan. Si hemos sido capaces de todo eso ¿cómo no vamos a ser capaces de proteger lo que más nos importa?

Esta campaña transmitía la idea de un nuevo comienzo, de una nueva era en la que las cosas se tendrían que realizar de una forma diferente apelando a la capacidad creativa del ser humano. La humanidad se presenta como única responsable de su futuro; es el hombre, con su inmensa capacidad de imaginar, el que podrá resolver los problemas a los que nos enfrentamos. Las imágenes que acompañaban esta locución transmitían la idea de amistad, solidaridad, creatividad, amor y orgullo



Repsol
Campaña Reinventemos el futuro
2008

de sentirse parte de la raza humana. El plano final es una mano con la imagen de un globo terráqueo tatuado con el que se transmite la idea de que el mundo está en nuestras manos.

Endesa adaptó su publicidad para cargarla de optimismo frente al futuro. La campaña “Endesa, la nueva conciencia” recupera un tono de compromiso para los hijos de nuestros hijos. En una publicidad protagonizada por niños, éstos exhortan a sus padres a que de una vez se sienten a hablar del futuro que quieren para los hijos de sus hijos. “Quiero que viva con la naturaleza como su compañera de piso. Vamos a tener que reinventarlo todo, no será fácil pero ¿acaso existe algo más emocionante que cambiar el mundo?”. Las imágenes de la campaña pertenecen al artista Jan Von Holleben. Este autor alemán recurre al mundo de los sueños infantiles para construir su serie *Child History* y *Playing*. Los recuerdos de la infancia y los deseos infantiles de sus vecinos más pequeños se proyectan en una teatralidad de mundos imaginarios que son aprovechados por Endesa para construir una imagen de preocupación por el futuro de la sociedad. El concepto de cooperación y solidaridad en el ámbito de la representación también se ha asociado a la imagen de nuestro planeta. Más adelante veremos cómo la imagen de la Tierra realizada por Harrison H. Schmitt en 1972 supuso un hito



Endesa
Campaña Nueva
Conciencia
2008

en la historia de la fotografía y marcó el comienzo de la representación de la fragilidad del mundo. Esta simbología ha sido aprovechada por el mundo empresarial para transmitir el mensaje de comunión con los valores ecológicos y sostenibles. Son muchos los ejemplos que se pueden encontrar sobre la utilización de la simbología de la imagen de la Tierra: empresas petroleras, eléctricas, de automoción, infraestructuras, alimentación y financieras entre otras muchas. Cuando un espectador observa la imagen de la tierra le remite a otras muchas cosas más allá de la propia imagen. La tierra es nuestra casa común, un frágil planeta azul en medio de la oscuridad, es el lugar que compartimos y debemos cuidar.

Las grandes superficies comerciales también realizaron un cambio en la imagen de sus valores de marca al reducir el uso de bolsas de plástico. Iconográficamente éstas pasaron de ser un elemento altamente contaminante a ser un símbolo de la ecología. El símbolo de los desechos plásticos que arruinaba el paisaje natural pasó a ser el un símbolo del ecologismo. La bolsas de plástico se llenaron de mundos abrazados y espectaculares paisajes que recordaban al consumidor que gracias al uso de bolsas reutilizables estaba ayudando al planeta.



E Leclerc

Bolsa de plástico

Fotografía Miguel S. Moñita

2015

Es reseñable, como demostración de la desequilibrada transición hacia una sociedad sostenible desde una perspectiva capitalista, las representaciones que Maxam (explosivos civiles y militares) y BAT (Industria tabacalera) hacen de la sostenibilidad. La imagen del mundo apoya la

concepción de los nuevos retos ambientales y de cooperación pero parece difícil alcanzar los valores de la sostenibilidad en negocios de armamento y tabacaleras.

3.8 La iconografía de un futuro prometedor: las tecnociencias

Aunque vivamos amenazados por riesgos constantes e inminentes peli-



Maxam

Portada de la revista *Shaping*
editada para comunicación
interna de la empresa
2014

BAT (Brithis American Tobacco)

Revista *Ser Responsables*
Octubre de 2009

gros el individuo piensa que los gobiernos, los científicos o los especialistas técnicos encontrarán una solución a esos problemas. El progreso se transformó en una idea “*que servía menos como verdaderas normas de acción social que como símbolos de un estatus de obediencia y participación en las capas superiores del mundo*” (WALLERSTEIN 2012: 68-69). Esto suponía la ruptura de una percepción religiosa del mundo tradicional y el nacimiento de un dominio científico racional. “*La cultura científica se convirtió en el código fraternal de los acumuladores de capital de todo el mundo [...]. Legitimó la rigurosa supresión de las barreras a la expansión de las eficiencias productivas*” (ibid).

El poder de la tecnología como herramienta para cambiar el mundo se ha instaurado en el imaginario colectivo de forma profunda. La visión de un mundo tecnológico y ecológico se empezó a construir a base de resaltar tan sólo la parte de los procesos productivos que suponían algún ahorro energético. En 1994 la revista National Geographic encargó al fotógrafo Louie Psihoyos una imagen que representara la incipiente revolución de la sociedad de la información. Tras meses de preparación se decidió representar este concepto con una imagen de Bill Gates suspendido en medio del bosque ante una pila de 330.000 hojas de papel (el número de folios que un CD podía contener). Las tecnologías de la información se presentaban como una salvación de los ecosistemas amenazados.



Louie Psihoyos
Corbis.
Bill Gates. Redmond,
Washington, USA
1994

La fe en el progreso de la ciencia como solución a todos los problemas es una herencia directa del desarrollismo industrial de la modernidad. Durante décadas hemos asistido a un avance espectacular de la ciencia, generando el mito del desarrollismo científico. Hemos llegado a un

momento histórico en el que se ha producido la mercantilización de todas las cosas y por supuesto el desarrollo de la técnica y de la ciencia no escapa a esta circunstancia. El desarrollo de la tecnología “*depende menos del desarrollo de la ciencia que del correspondiente desarrollo del mercado y de las reservas del capital (incluso de la propensión al endeudamiento)*” (LUHMANN 2011: 167). La ciencia y el desarrollo técnico responden a las necesidades del mercado y no a las necesidades para hacer frente a los grandes desafíos del planeta. Es lo que Folch bien ha resumido:

La humanidad ha visto como las tecnociencias (aplicaciones prácticas del conocimiento científico) le iban resolviendo cada día más problemas y se ha sentido encantada con semejante solfa. En cambio, la ciencia (generación de nuevos conocimientos) le traía cada día peores noticias. Tal vez de forma subconsciente, la sociedad ha admitido los beneficios de las tecnociencias y ha rechazado preocuparse por los conflictos vitales puestos de relieve por el conocimiento científico (2011: 244).

Pero, pese a estas conclusiones desde las instituciones internacionales y las empresas transnacionales han realizado un enorme esfuerzo por imponer una teoría ecotecnocrática (ALONSO y SEVILLA 1995: 91-119) como respuesta a los retos de la sostenibilidad. Pero las ideas ecotecnocráticas son una respuesta cortoplacista que aborda las consecuencias de un sistema insostenible y no las verdaderas causas. Los principios ecotecnocráticos se afanan en resolver los problemas con técnicas más eficientes ecológicamente.

Las grandes multinacionales de la industria química también resaltan el valor la innovación como reparadora del equilibrio en la naturaleza. En la página web de Syngenta, una de las mayores empresas agrotecnológicas, podemos encontrar un apartado dedicado a la sostenibilidad en el que se defiende que para mantener el ritmo de crecimiento de la industria alimentaria, textil y bioenergética es necesario el uso de la tecnología, tanto química como genética. Por ejemplo se defiende que es mejor usar un herbicida en vez de arar un campo porque así se mantiene la humedad del suelo y se evita el uso de maquinaria que emite CO₂ a

la atmósfera.³³ La empresa no contabiliza como emisión de CO₂ todo el proceso industrial para generar los herbicidas, su transporte a miles de kilómetros y la necesidad de usar semillas de su marca que han sido modificadas genéticamente y que además no generan nuevas semillas. En la misma línea, la empresa BASF también explota la imagen sostenible de la ingeniería química. Plástico que se transforma en compost se asocia a un brote verde al lado de una montaña de basura.

BASF
Plástico compostable
El País Semanal
 Abril 2015



Dentro de la campaña “Reinventemos el futuro” la multinacional Repsol, en su objetivo por ir desligando su imagen a la del petróleo, hizo hincapié en su esfuerzo para la innovación y búsqueda de alternativas: microalgas para hacer biocombustibles, asfaltos realizados con neumáticos reciclados, eficiencia, etc. Estas imágenes muestran a la ciencia como solucionadora de problemas enmarcados en una estética verde y ecológica en la que se inserta una idea: la capacidad de imaginar es el mayor recurso del ser humano.

Muchos de estos proyectos de tinte ecológico se enmarcan dentro del modelo de capitalismo natural, descrito por Leonardo Boff en el la primera parte de este capítulo, en el que se establece que se puede seguir creciendo si se instaura el uso de productos biodegradables y reutilizables que ahorran energía y materias primas. Pero los nuevos procesos que miran la naturaleza desde la rentabilidad también la ponen en peligro. Por ejemplo en España en el proceso de retirada del mercado

³³ <http://www3.syngenta.com/country/co/sp/QuienesSomos/Nuestraempresa/Paginas/Sostenibilidad.aspx>

**REPSOL**Captura del spot *Microalgas*

2010

Asfaltos verdes

2007

de las bolsas de plástico se propuso como alternativa la utilización de bolsas fabricadas a base de patatas como una forma de consumo ecológico. Si se consumían 10.000 millones de bolsas al año (238 bolsas por persona). Con 4 kg de patatas se hacen 100 bolsas y para producir un kilo de patatas se necesitan 500 litros de agua. Si todas las bolsas fueran biodegradables necesitaríamos 393,75 millones de kilos de patatas con un consumo de agua de 200.000 millones de litros de agua (el consumo anual de 15 millones de personas). Por lo tanto se revela cómo modelo de capitalismo natural deja de lado la búsqueda en el equilibrio en los ecosistemas naturales.

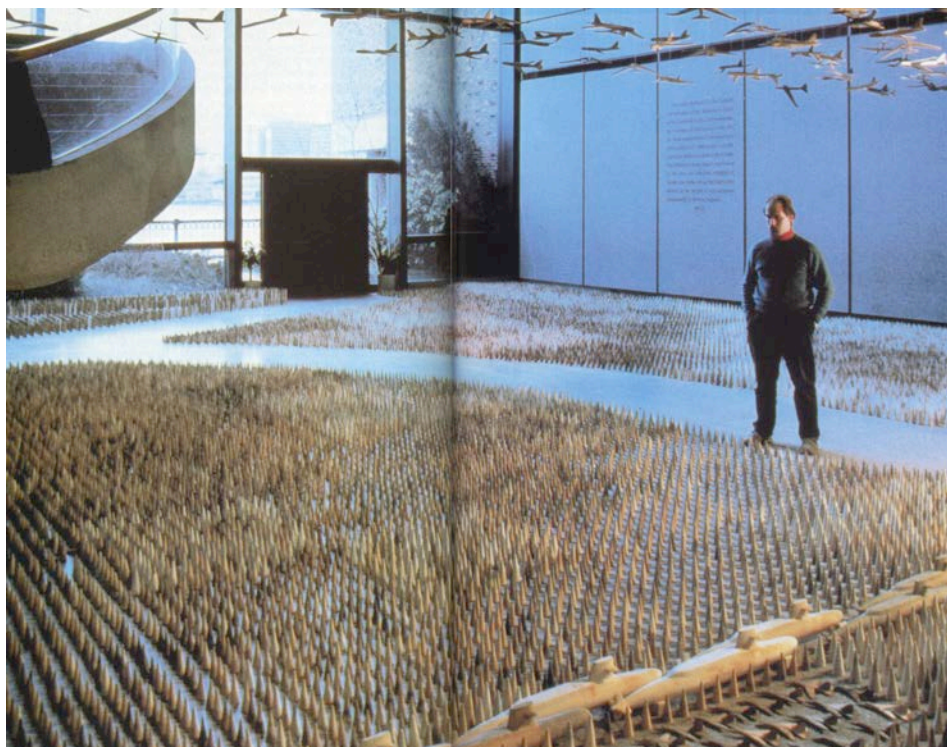
En 1968 Garret Hardin publica su artículo “la tragedia de los comunes”.³⁴ Este famoso artículo comienza con una reflexión en torno al crecimiento constante que tuvo el arsenal armamentístico a nivel mundial durante la guerra fría. Las dos grandes potencias EE.UU. y la URSS entraron en una espiral imparable de continuo crecimiento del poderío militar. Esta situación llegó hasta extremos kafkianos: en caso de conflicto, no solo supondría la aniquilación inmediata de las dos superpotencias sino que podría destruir decenas de veces el mundo entero. En 1986 el Museo de Ciencias de Boston realizó una instalación a base de pequeñas figuras de madera que representaban todo el potencial nuclear y armamentístico de EE.UU. Necesitaron una inmensa sala y 400 horas de trabajo para hacer el montaje para extender los millones de figuras.

34 Originalmente el artículo fue publicado con el título “The Tragedy of Commons” en Science, v. 162 (1968), pp. 1243-1248. Traducido por Horacio Bonfil Sánchez. Gaceta Ecológica, núm. 37, Instituto Nacional de Ecología, México, 1995. <http://www.ine.gob.mx/>

Museo ciencias de Boston

Foto archivo Keystone

1986



Partiendo de esta problemática Hardin reflexiona sobre la misma tendencia acumulativa y de explotación de la naturaleza. Hemos sido educados en el individualismo y la búsqueda del beneficio personal. Es racional para nosotros que para aumentar nuestros propios beneficios debemos ocupar y explotar libremente los recursos de la tierra, el mar y el aire pero, ¿qué se consigue con esto? Según Hardin la tragedia de los comunes.

Los conceptos de sostenibilidad y el futuro verde son los nuevos horizontes que el sistema capitalista está construyendo para sustentar su crecimiento, pero esta revolución verde se está generando de forma virtual ya que estamos asistiendo al final de un ciclo económico y social que transformará radicalmente la sociedad actual.

3.9 La subvención del discurso de la sostenibilidad

En la introducción de esta tesis hablábamos del ejemplo de la fotografía de Rubén Acosta ganadora del premio Acciona de Sostenibilidad. Para poder entender por qué la fotografía de Rubén Acosta fue premiada como ejemplo de sostenibilidad debemos asumir que el sistema capitalista se ha hecho con las riendas de la construcción icónica de la

sostenibilidad para generar un nuevo mercado de crecimiento: el capitalismo verde. La iconografía del capitalismo verde o desarrollo sostenible es parte de la estetización del mundo y transmite una idea de nueva belleza. El esplendor de los nuevos iconos futuristas difunden una imagen donde la ciencia y la técnica son los protagonistas del universo sostenible; mezclan ecologismo, tecnociencia y arte. El mundo se está construyendo virtualmente bajo la idea de que se puede seguir creciendo si lo hacemos de forma sostenible. El “desarrollo sostenible” se ha transformado en el nuevo eslogan del capitalismo.

Uno de los jurados del premio Acciona de Sostenibilidad era Pío Cabanillas, exministro y director general de comunicación e imagen corporativa de Acciona, una de las empresas españolas más grandes con intereses en el sector energético, infraestructuras y transporte. El concurso formaba parte de la nueva estrategia de marca que se inauguró en el 2009 con el lanzamiento de la campaña Re_Acciona. Esta publicidad se presentó más que como una campaña puntual como una nueva filosofía de empresa que perduraría en el tiempo. La idea se representó con un spot en el que un hombre renacía de sus propias cenizas. Según explica Pío Cabanillas, Re_Acciona significa:

*“Volver a pensar, volver a ilusionar, volver a imaginar, volver a replantear absolutamente todo. [...] (la campaña publicitaria) Re_ por encima de todo es una filosofía, una actitud, una nueva manera de hacer las cosas, no solamente como empresa, sino que proponemos que sea extensible a toda la sociedad. Al fin y al cabo Re_ es el prefijo de todos aquellos verbos que monopolizan la idea del cambio, la idea de futuro, todo aquello que tenemos que hacer entre todos para hacer frente a los desafíos. [...] Es la idea de trascender lo puramente económico de una empresa y querer convertirse en un ejemplo y [...] ponerse al frente de una movilización social”.*³⁵

35 Declaraciones de Pío Cabanillas para el making of de la campaña Re_Acciona. Noviembre de 2009. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=qQSg8iGi0wI>

Acciona
Campaña Re_Acciona
 Spot promocional
 2009



Pero no sólo Acciona se estaba posicionando al frente de la nueva imagen sostenible. Los dos concursos sobre fotografía y sostenibilidad más importantes a nivel mundial son los Prix Pictet³⁶ y los premios Syngenta photo³⁷. El primero es subvencionado por el sector financiero, principal gestor de patrimonios y activos de Europa con sede en Ginebra, el segundo es, junto a Bayer (que en 2016 compró Monsanto), una de las multinacionales más grandes de la industria agroalimentaria, una de las principales productoras de semillas modificadas genéticamente y fabricante de fertilizantes y agrotóxicos. Por otro lado, desde los años noventa, las petroleras Shell, BP, Chevron y Petrobras se han erigido como los grandes mecenas del arte a nivel global. Las grandes instituciones culturales, museos y fundaciones reciben apoyo financiero de estas multinacionales. Por ejemplo, John Browne, alto directivo de BP entre 1998 y 2007, es actualmente el presidente de la Junta Directiva de la Tate Gallery. Esto parece dar la razón a las teorías de Lipovetsky y Serroy: el capitalismo está utilizando el arte para renovar la imagen del sistema, estetizar los bienes y servicios y regenerar el consumo.

Wallerstein afirma que el capitalismo es un sistema patentemente absurdo. El único fin del sistema es la acumulación de capital para explotar las rentas de éste y así acumular más capital. Wallerstein define a los capitalistas como “*ratones en una rueda, que corren cada vez más deprisa a fin de correr aún más deprisa*” (WALLERSTEIN 2012:34). Esta inercia de crecimiento continuo que el sistema necesita para mantenerse vivo ha producido el periodo de mayor y más rápido desarrollo económico de toda la historia de la humanidad, sobre todo gracias al exponencial crecimiento de los mercados financieros (HELLEINER. 1997 y SASSEN. 1997).

36 <http://www.prixpictet.com>

37 <http://ruralurban.syngentaphoto.com>

Para poder realizar la transición hacia una sociedad sostenible no se puede ver lo ecológico como un elemento más en la oferta del mercado neo-liberal. Lo ecológico no puede ser un producto más para satisfacer las necesidades de una pequeña parte de la población que se preocupa por el medioambiente y por llevar una vida sana. Por ejemplo, al acudir a un supermercado a la sección de leches podemos optar por una amplísima variedad que va creciendo con los años: leche entera, semidesnatada, desnatada, sin lactosa, con omega 3, con chocolate, vainilla, fresa, de crecimiento, con calcio, fibra, especial articulaciones, con almendras, de soja, arroz, avena, condensada, en polvo, de cabra, de oveja, fresca y... ecológica. De las 145 variedades que el supermercado Carrefour anuncia en su web 5 son ecológicas. Lo ecológico no puede regirse por la lógica capitalista ni cubrir un nicho de mercado con ciertos productos y servicios, es insuficiente a todas luces. Lo que menos contamina y daña al ambiente es aquello que no se produce.

Nuestra sociedad ha buscado el beneficio a corto plazo y se ha basado en una serie de preceptos que han sido generalmente aceptados. Se trata de unas presunciones que han sido aceptadas como obvias y en consecuencia no necesitan de pruebas, pero que de ningún modo significa que esta forma de ver el mundo sea exclusiva y única. Bauman resumió esas presunciones “obvias” de forma concisa:

- *El crecimiento económico es la única manera de hacer frente y de superar todos los desafíos y los problemas que genera la coexistencia humana.*
- *El crecimiento continuo del consumo, o más precisamente una acelerada rotación de nuevos objetos de consumo, es quizás la única manera, o en todo caso la principal y más eficaz, de satisfacer la búsqueda de la felicidad.*
- *La desigualdad entre los hombres es natural, y adaptar las oportunidades de la vida humana a esta regla nos beneficia a todos, mientras que paliar sus efectos nos perjudica a todos.*

- La competitividad (con sus dos caras: el reconocimiento del que se lo merece y la exclusión del que no se lo merece) constituye de manera simultánea una condición necesaria y suficiente de la justicia social así como de la reproducción del orden social (BAUMAN, 2014: 45).

Entonces, en un entorno económico y social donde se han aceptado como obvios estas ideas, ¿cómo es posible que nazca con fuerza un concepto que lleva asociados valores de igualdad, solidaridad y respeto como es el de sostenibilidad?

Podemos concluir que el sistema capitalista es incapaz de instaurar un modelo de consumo que recupere los ritmos de la naturaleza; la propia dinámica de crecimiento y competencia se lo impide. Por lo tanto sólo podemos esperar de esta fase del capitalismo ficticio que el reencuentro con la naturaleza se realice en el plano de las representaciones y a través de la construcción de una imagen “verde”.

Así pues debemos acercarnos al trabajo de los creadores artísticos que han reflexionado sobre este modelo de consumo que se separa cada vez más de un equilibrio ecológico. El análisis de estos trabajos nos permitirá identificar los patrones de comportamiento de la sociedad actual y nos ayudará a entender las representaciones que el sistema ha generado en torno a la sostenibilidad.

3.10 La sostenibilidad como objetivo del nuevo desarrollo capitalista

En este capítulo hemos analizado las causas económicas, sociales y ecológicas que han acompañado el nacimiento del concepto de sostenibilidad. Hemos comprobado la enorme dificultad académica que aparece cuando intentamos acotar y definir el término sostenibilidad. Para abordar la construcción icónica de la sostenibilidad podemos establecer las siguientes conclusiones a modo de resumen:

- El sistema neoliberal que inunda todos los aspectos de las relaciones humanas es incompatible con la sostenibilidad. Los intereses de los mercados privados se han impuesto a los Estados.

- Todo nuestro sistema económico se basa en el crecimiento continuo y en la acumulación en pocas manos de los beneficios de este desarrollo.
- La sociedad actual ha generado un complejo sistema de representaciones a través de los objetos que consumimos. El ciudadano se ha transformado en consumidor y prima lo material frente a lo emocional.
- El sistema establece un optimismo desbordante ante las oportunidades que se abren en el futuro de la humanidad. Todo es posible y no existen límites a la capacidad creadora del ser humano. Seremos capaces de solucionar los problemas futuros con ciencia y tecnología. Podemos seguir creciendo sin problema.
- Los procesos industrialistas han generado un ciclo lineal de consumo que podemos resumir en producir-usar-desechar.
- Este modelo está basado en la explotación del medioambiente y de las personas.
- Para mantener el flujo constante de materias primas se ha intervenido la naturaleza y se ha puesto al servicio de los intereses humanos. La agricultura, la ganadería y la pesca se ha industrializado buscando maximizar los beneficios sin tener en cuenta los equilibrios naturales y propiciando la extinción de millones de especies.
- La extracción de materias primas y su transformación en objetos de consumo generan ingentes cantidades de desechos que regresan de nuevo al medio natural en forma de basura.
- La sociedad ha urbanizado los espacios naturales para satisfacer las necesidades de una población en crecimiento exponencial perdiendo el contacto con los ritmos de la naturaleza.
- Los esfuerzos para solucionar la crisis ambiental desde dentro del sistema se basan en una ineficiente valoración económica de todos los aspectos naturales, usando una ingeniería contable a la medida de los intereses humanos y no naturales.

- La energía que ha propiciado el enorme desarrollo industrial ha sido de origen fósil. La emisión de CO₂ por la quema de los combustibles fósiles está lanzando a la atmósfera una concentración de dióxido de carbono que está produciendo un aumento de la temperatura que afectará gravemente al equilibrio climático.
- El aumento de la temperatura produce un derretimiento los casquetes polares y un aumento del nivel del mar que inundará muchos núcleos urbanos y zonas agrícolas costeras. Los cambios meteorológicos afectarán de forma muy negativa a la alimentación y el agua provocando un migración masiva de refugiados climáticos con consecuencias para la seguridad política.

Vivimos en la era del *antropoceno* donde los signos de nuestro paso por el planeta han alcanzado todos los rincones de la tierra, hasta en los que no existe la presencia física humana. Los restos de las emisiones contaminantes a la atmósfera quedarán fijados en los estratos geológicos para siempre, al igual que los restos materiales de los procesos industriales y las radiaciones emitidas por las explosiones y accidentes nucleares.

Sin duda estamos inmersos en un punto de inflexión en el que debemos cambiar de forma radical nuestra relación con el entorno. El movimiento en pro de la sostenibilidad propone un profundo cambio del sistema que supondrá un enorme esfuerzo de la humanidad para cambiar unos modos de vida profundamente arraigados y que suponen un enorme cambio social, político y económico. Es necesario instaurar una sociedad ecológica donde se recuperen los valores socialmente justos y físicamente viables. Por lo tanto y en base a multitud de propuestas desde diferente ámbitos del movimiento verde podemos resumir que la sostenibilidad propone:

- Cambiar los valores de competencia del neoliberalismo a unos valores cooperativos que garanticen los derechos humanos, generen gobiernos sbasados en la justicia y permitan la realización de sus miembros a través de la especialización en el trabajo.

- El crecimiento infinito no es posible. Es necesario crear un modelo que rompa los procesos lineales de consumo por unos flujos circulares donde no se generen residuos, al igual que sucede en la naturaleza.
- Buscar el crecimiento a través de la autorrealización personal y las relaciones sociales. Comprender que una vez cubiertas las necesidades básicas para poder vivir no se puede suplir las necesidades inmateriales a través del consumo de objetos.
- Adaptar las necesidades de refugio del ser humano a estructuras urbanas que mantengan el equilibrio con las estructuras naturales.
- Reducir a cero la quema de combustibles fósiles. Primar las energías de origen renovables.
- Buscar inspiración y aprender de la naturaleza. Ver a la naturaleza como un inmenso proyecto de investigación y desarrollo de 4.000 millones de años.
- Acabar con el antropocentrismo y los principios que han emanado de la modernidad. Considerar que el ser humano es una especie más que debe vivir en equilibrio con el resto de especies del planeta.
- Establecer un método de trabajo en el que cada acción, y su rentabilidad, se mida en su capacidad para generar bienestar en el futuro.

Podríamos resumir todo lo anterior en un sólo concepto: es necesario construir una nueva sociedad con la base ecosistémica. Nuestro mundo será sostenible si se consigue que todos los elementos que lo componen puedan cooperar entre ellos, vigorizarse mutuamente, transpenetrándose de forma recíproca, solidaria e inclusiva (AGUAZIL 2010:139). Un sistema donde se recupere la conexión con la naturaleza y se creen flujos circulares de materia y energía. James Lovelock propuso hace años el concepto Gaia para referirnos a la tierra como un gran organismo. Es decir, la humanidad debe verse como una pequeña parte dentro de un gran organismo que es el planeta tierra, que a su vez pertenece a un sistema solar de entre cien mil millones de sistemas solares dentro una galaxia de entre otras miles de millones del universo.

Al encontrarnos en una fase primigenia del cambio hacia un sistema sostenible es de suponer que será difícil encontrar autores y proyectos que trabajen la sostenibilidad desde una perspectiva ecosistémica donde todo el proceso fotográfico y de creación de imagen responda a criterios sostenibles.

En los siguientes capítulos realizaremos un análisis pormenorizado de los proyectos fotográficos que se han reflexionado sobre las causas de los desequilibrios de nuestro modelo de consumo y sus consecuencias para el medioambiente.

CAPÍTULO III

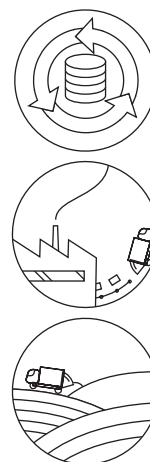
Las representaciones de nuestro modelo de consumo. Los excesos del sistema

Como hemos señalado en el capítulo anterior, los puntos de análisis para establecer la iconografía de la sostenibilidad parten del estudio de las representaciones de nuestro modelo de consumo y las consecuencias que éste tiene para el medioambiente. Asumiremos el análisis desde el punto de vista de la sostenibilidad, definida y acotada anteriormente, y examinaremos aquellos elementos que representen un tipo de desarrollo profundamente insostenible.

“La manifestaciones artísticas propiamente ecológicas deberán asumir, pues, una actitud ecológica, una actitud reivindicativa de la Naturaleza, que pasa por una crítica a los excesos de los ámbitos político, económico y social que dominan el planeta bajo el sistema capitalista, y no sólo los excesos sino el mismo sistema con todas sus implicaciones. Las maneras en que esta reivindicación se llevará a cabo son muy distintas y con resultados igualmente divergentes, a veces incluso contraproducentes” (MIRÓ, 2000: 261).

En una primera parte estableceremos los orígenes de la representación de los excesos del sistema y partiremos de los años setenta como la década en la que se comenzó a crear la imagen de los ataques al equilibrio ecológico mundial. Veremos cómo en esos años la humanidad comenzó a ser consciente de la fragilidad del mundo y cómo empezó a crearse en el imaginario colectivo la iconografía de un pequeño planeta azul en medio del universo.

En una segunda parte estableceremos los patrones representativos del sistema de consumo, observaremos las simbologías de un modelo que intenta proveer de objetos-deseo a una sociedad que anhela la nueva utopía de la libertad que se conquista a través del consumo de experiencias y objetos. Analizaremos las nuevas estrategias de construcción creativa desde la representación artística de la acumulación de objetos. Estableceremos como base de trabajo bajo la siguiente lógica:



- La sociedad de consumo necesita de un sistema que la provea de manera ininterrumpida de objetos que cubran sus necesidades.
- Estas necesidades son imaginadas, representadas y creadas por el capitalismo de ficción que virtualiza los deseos y estandariza la producción de objetos.
- Para maximizar los beneficios a corto plazo el sistema económico necesita renovar el suministro de objetos de forma constante. Por lo tanto los objetos son contruidos para ser desechados.

En una tercera parte analizaremos las representaciones que surgen de la cultura del “usar y tirar”, la iconografía del consumo de objetos serializados y la acumulación de desechos. Estudiaremos la representación de la basura y veremos cómo los paisajes del desperdicio forman parte esencial de nuestro modelo de desarrollo.

1. Orígenes en la representación de los excesos del sistema

1.1 Año 1972, fotografía y ecología estrechan sus lazos

En 1956 los habitantes de Minamata, una pequeña isla japonesa, veían asombrados cómo bandadas enteras de pájaros llovían del cielo y se estrellaban contra el suelo. Los perros y gatos que tenían como mascotas comenzaron a morir después de sufrir convulsiones y una severa descoordinación de sus extremidades. Poco después los mismos síntomas aparecieron en las personas los ancianos eran incapaces de beber agua sin derramarla por los intensos temblores y los bebés nacían con parálisis cerebral y diversas deformaciones. Entre 1956 y 1968 murieron 111 personas por un desconocido síndrome neurológico que pasó a denominarse la enfermedad de Minamata.

Tomoko Uemura, una de las niñas afectadas por el síndrome, nació con parálisis cerebral y deformaciones en las extremidades que la impedían andar. Su madre, Ryoko Uemura, desesperada por la falta de apoyo por parte del gobiernos, decidió posar ante la cámara de un veterano fotógrafo de la revista LIFE que llevaba tiempo trabajando en la zona para retratar las consecuencias de la terrible enfermedad.



Eugene Smith

Tomoko durante su baño

Minamata Japón.

Smithsonian American Art
Museum

1972

Esta imagen se tomó en una fría mañana de invierno en un oscuro baño tradicional japonés con una pequeña ventana que iluminaba la figura de la pequeña Tomoko y su madre.

Más de una década después de la aparición de los primeros casos, en 1968 las investigaciones demostraron que la muertes se produjeron por la ingesta de pescados y mariscos envenenados por mercurio a causa de los altos niveles de contaminación de la bahía por el vertido constante de sustancias contaminantes de la petroquímica Chisso.

La imagen de la pequeña Tomoko, publicada en la revista LIFE en 1972, se convirtió en una de las fotografía más famosas de la historia. El fotógrafo era Eugene Smith y la imagen *Tomoko en el baño* se transformó en el símbolo de las espantosas consecuencias de la contaminación. Hasta el año 2001 se estima que han sido afectadas 2.955 personas por el síndrome y tras una intensa lucha legal el gobierno fue condenado en el año 2004 a indemnizar a las víctimas. Fueron necesarios 50 años para regenerar las aguas hasta unos niveles de contaminación aceptables.

El mismo año en el que Eugene Smith publica la foto en la revista LIFE la Agencia de Protección Ambiental de los Estados Unidos prohibió la utilización del insecticida DDT (Dicloro Difenil Tricloroetano) intensamente utilizado por la industria agrícola durante la revolución verde después de la II Guerra Mundial. Esta prohibición se produjo a raíz de la publicación del libro de Rachel Carson *La primavera silenciosa*, en el que

la autora denuncia las consecuencias que tenían para el medioambiente y para el ser humano su uso por parte de la industria agrícola del insecticida DDT. También ese mismo año se publica el informe Meadows *Los límites del crecimiento*, libro de enorme influencia en el movimiento ambientalista.

En diciembre 1972 se produce además otro hito en la historia de la fotografía. Harrison H. Schmitt, astronauta de la misión espacial Apolo 17, tomó una fotografía de la Tierra a 23.000 millas de distancia. La imagen, que se ha reproducido infinidad de veces, se ha transformado en uno de los símbolos del siglo XX. Era la primera vez que la humanidad veía con total nitidez la belleza del globo terráqueo, el intenso color azul de los océanos, el blanco de las nubes y el ocre de la tierra.

Gracias a esta imagen por primera vez vimos nuestro planeta sin fronteras nacionales, sin carreteras y sin ciudades. [...] Esta fue la fotografía que nos hizo conscientes de la fragilidad de la existencia humana y que señalaría el comienzo del movimiento ecologista (WOMBELL 2009:18).

En plena guerra fría la fotografía representaba las virtudes del capitalismo, el triunfo de los valores de EEUU en la carrera espacial, la conquista del libre mercado sobre la economía planificada,. Pero el mundo idílico y globalizado era una utopía. La imagen que transmitía la idea de un todo unificado era una falsa representación de la realidad. No en vano, al mismo tiempo que se tomaba se publicaban los escritos esenciales para la fotografía. Roland Barthes, Susan Sontag, John Berger, Allan Sekula y Victor Butgin publicaron sus escritos en torno a la fotografía durante esta década (*ibíd*). Poco antes, en 1968, Robert Smithson organizó la exposición *Earthworks* en la *Dwan Gallery* de Nueva York, primera exposición que recogía el trabajo de jóvenes artistas emergentes que ponían una mirada pesimista sobre el estado del medioambiente en Estados Unidos y que supuso el inicio del *Land Art*. En 1975 Akira Kurosawa estrena *Dersu Uzala*, un exquisito canto a los modos de vida que coexistían en consonancia con la naturaleza en contraposición con una agria crítica a la explotación desenfadada del modelo industrialista.

Por lo tanto es en esta década en la que confluyen diversos factores que favorecieron la aparición de una conciencia ecológica ligada a la representación. Al mismo tiempo que se empezó a reflexionar sobre las agresiones al medioambiente se sentaron las bases de las teorías contemporáneas sobre la representación a través de la imagen. Por lo tanto podemos tomar el principio de los años setenta del siglo pasado como punto de partida de la representación de los valores ecológicos, de protección de la naturaleza y de la sostenibilidad a través de la fotografía.

1.2 Nace la imagen de la Tierra como planeta frágil

El mundo retratado por Harrison H. Schmitt transmitió la idea de la fragilidad del planeta donde vivimos. Se creó la representación de nuestro hogar, la iconografía de la Madre Tierra que nos da cobijo, un mundo geológico en el que, a primera vista, no se ve rastro de actividad humana.

No podía dejar de verse que las mismas imágenes de la Tierra vista desde arriba tenían el efecto benéfico de reforzar una imagen ecológicamente amable del planeta. La fotografía por satélite también desplazó las imágenes aéreas de la Guerra Fría sobre emplazamientos de misiles y las sustituyó por otras más benignas relativas a las formaciones climáticas (WALLIS 2005: 30).

Durante la década de los 80 y en plena expansión del modelo neoliberal que Estados Unidos e Inglaterra estaban exportando al mundo, los llamamientos de los científicos ya evidenciaban un desgaste en el equilibrio del Planeta Tierra. En 1988, un poco antes de la caída del muro y 4 años antes de la celebración de la cumbre de Río, la portada que la afamada revista TIME solía dedicar a un personaje del año decide dedicarla al planeta del año. La imagen representaba a un mundo plastificado y atado ante una crepuscular puesta de sol. La periodista que firmaba el reportaje hacía una comparación con el diluvio bíblico para acentuar las señales de aviso que ya en esa época eran evidentes.

Harrison H. Schmitt

Earth From Space

NASA. Apollo 17

1972



Ninguna persona, suceso o movimiento ha captado la imaginación de la gente ni ha dominado tanto los titulares informativos como este terrón redondo de roca, polvo, agua y aire que constituye nuestro hogar común. [...] Este año, la Tierra ha hablado como Dios cuando advirtió a Noé del diluvio que se avecinaba. Su mensaje fue alto y claro, y de pronto, la gente empezó a escuchar, a meditar sobre los augurios encerrados en él (SANCTON citado por KLEIN. 2015: 101).

25 años después de esta imagen las referencias siguen siendo las mismas. National Geographic para abordar los retos del cambio climático retoma la imagen del globo terráqueo con el título “La Tierra se calienta, enfríala”.

La Tierra representa la madre de todos y responde a una lógica que el ecofeminismo ha contextualizado y analizado. Como ya hemos defendido en anteriores capítulos, la visión ecológica de las culturas andinas



Portada revista TIME

Enero de 1989

Portada revista National
Geographic

Septiembre 2016

ha influido de forma decisiva en la sostenibilidad deseada. Las culturas que se sienten parte de un todo, que tienen una cosmovisión más ligada a la naturaleza tienen muy arraigado el concepto de Pachamama¹. La Pachamama como Madre Naturaleza que nos cuida, que es abundante y que nos da generosamente sus frutos y a la que hay que respetar. La mujer representa la regeneración, la multiplicación y la abundancia. Este concepto de Madre Tierra es recuperado en la actualidad para reforzar el sentido de cuidado.

En 1972 el astronauta Muhammad Ahmad, primera persona de origen árabe en viajar al espacio, declaró que “*desde el espacio vi la Tierra, indescribiblemente hermosa sin las cicatrices de las fronteras nacionales*”. Sobre esa imagen se proyectaron los deseos de construir un mundo mejor (WONMBELL 2009: 18). Pero décadas después las cicatrices son más visibles. Multitud de artistas contemporáneos se esfuerzan por resaltar las fronteras que dividen el mundo: Richard Misrach con *Border Cantos* Ignacio Evangelista con *The line on the map* o López Luz con *frontera* reflexionan sobre un mundo dividido por límites artificiales.

1 Ver definición de la sostenibilidad de los pueblos andinos y el concepto de Pachamama mencionado por Leonardo Boff en el capítulo II.

‘Pensábamos que la sociedad en red y el capitalismo informacional no tenían costuras, pero vemos, más que antes, esas crudas y crueles puntadas, donde los ricos y los pobres son brutalmente separados. Los muros de Ceuta, Palestina, Tijuana, demuestran que nuestro mundo no es una suave sociedad de redes corporativas, sino un espacio estriado de fortalezas, enclaves y cápsulas’ (CAUNTER citado por Rivas, 20011: 1).

Pablo López Lu
Frontera
2014



Sobrevolando los mismos conceptos, el trabajo desarrollado por Xavier Ribas en *Concrete Geographies* (2002-2009) explora un mundo que ha sido cosido a base de fronteras. Son las líneas que sustentan la estructura del capitalismo contemporáneo que se gestó en el siglo XIX. Las potencias coloniales dividieron el mundo con escuadra y cartabón pintando líneas sobre un mapa. Son fronteras físicas y políticas que han creado un paisaje de cicatrices y marcas. La fotografía nació y se expandió al mismo tiempo que se extendía esta nueva forma de entender el mundo,

el colonialismo y la fotografía viajaron de la mano representando la capacidad de occidente para transformar el entorno, establecer fronteras, abrir rutas, construir puentes y rasgar la tierra para establecer las bases de una economía extractiva y lineal que ha llegado hasta hoy.

Durante el desarrollo de este capítulo veremos que la idea de marca, costura y herida se repite en multitud de trabajos de diferentes autores que construyen sus discursos artísticos bajo una idea común: el planeta se ha transformado en un campo de batalla que representa la guerra entre la humanidad y el medioambiente. En el capítulo anterior anotábamos la idea de actualizar la obra de Barbara Kruger “mi cuerpo es un campo de batalla” por el concepto “nuestro planeta es un campo de batalla”. La idea del cuerpo como elemento representativo de la violencia de género se transforma en la idea de territorio como icono de la violencia del ser humano sobre el planeta. Las cicatrices de las fronteras se han extendido y han evolucionado hacia profundas heridas que el sistema industrialista ha asestado a La Tierra. Las necesidades extractivas de una sociedad depredadora de recursos han horadado, removido, desecado, deforestado, inundado, contaminado y arrasado extensos territorios que han quedado inutilizados para cualquier forma de vida. Al igual que el feminismo luchaba por el empoderamiento de la mujer, el ecofeminismo se afana por defender las propias capacidades de los ecosistemas para mantenerse en equilibrio.

1.3 La Tierra como lugar de explotación

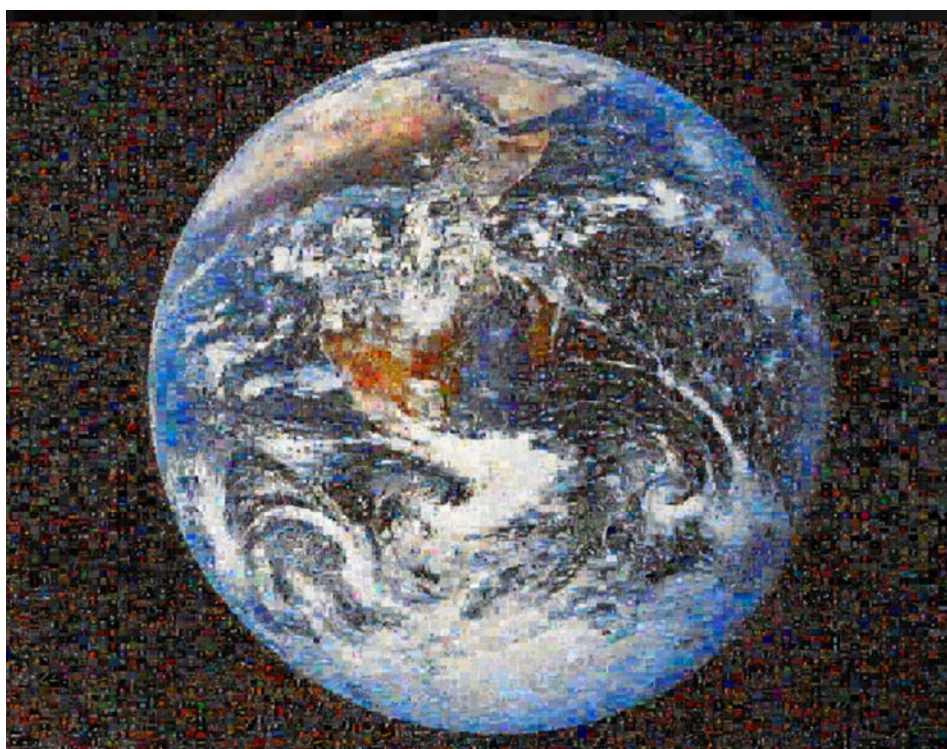
La superficie de La Tierra se ha puesto al servicio de la propiedad privada y como tal debe ser explotada, por derecho, por sus propietarios. El planeta que Muhammad Ahmad contemplaba como un todo ha sido parcelado en un sinnúmero de fracciones. La sociedad posmoderna ha dividido el planeta en infinitud de partes para que se pueda explotar, comprar, especular y vender. *Gaia*² ha sido descuartizada en pro del desarrollo. La imagen del mundo retratado por Harrison H. Schmitt transmitía fragilidad pero también unidad, la idea de un todo;

2 Teoría que propone a la tierra como un inmenso organismo. Ver Capítulo II.

por primera vez veíamos que la humanidad formaba parte de un lugar interrelacionado, en el que existía una correspondencia por encima de las diferencias religiosas, culturales y políticas.

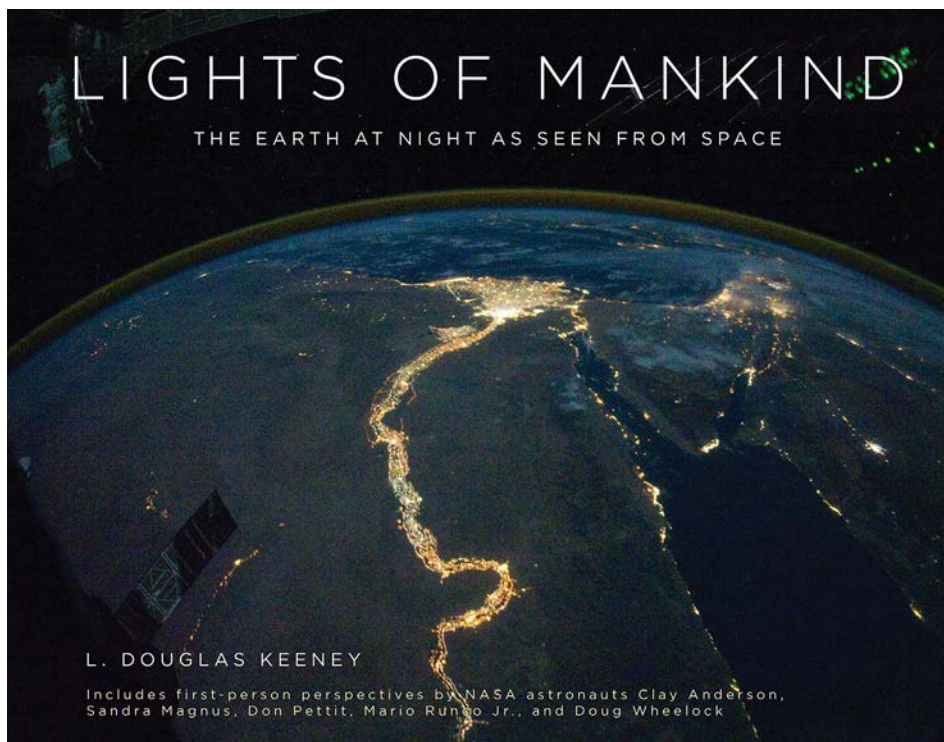
Pero el pensamiento único ha establecido como paradigma principal la necesidad de dividir y parcelar el territorio para dar cabida a las necesidades del individuo. El todo ha sido sustituido por el aislamiento y la inconexión. Una imagen que representa de forma acertada este concepto es *Googlegrama 02* de Joan Fontcuberta, un planeta compuesto por infinidad de imágenes tomadas por miles de individuos inconexos alrededor del mundo, que nos transmite la idea de que el todo es desmantelado. El mundo se fragmenta en multitud de experiencias individuales, pequeños mundos virtualizados que se recomponen de forma automática en un planeta artificial. Es un algoritmo informático el que reordena las imágenes individuales para crear un planeta falsamente unido, un mundo atomizado que crea la falsa sensación de correspondencia. El sistema alimenta el desarrollo de las parcelas personales y anima a estetizar de manera diferencial nuestro entorno más inmediato en una búsqueda constante del desarrollo personal.

Joan Fontcuberta
Googlegrama 02: Món
2005



Pero esta forma de asumir nuestra relación con el mundo nos sitúa en el polo opuesto de una visión ecosistémica que se enmarca dentro de la sostenibilidad. El espíritu individualista que se pregona en la sociedad choca frontalmente con una concepción más integradora que revela la interdependencia de todos los elementos del planeta. La cultura del beneficio cortoplacista que exige el sistema económico se revela en las nuevas imágenes realizadas desde el espacio. La parcelación del ecosistema natural revela un territorio que da la espalda a la naturaleza.

L. Douglas Keeney publicó en 2011 el libro de imágenes *Lights of mankind*, en la que se recogía una selección de fotografías realizadas por los astronautas de la Estación Espacial Internacional Clay Anderson, Sandra Magnus, Don Pettit, Mario Runco Jr. y Doug Wheelock. El texto introductorio de este volumen afirmaba que “*la Tierra se presenta como una rabiosa explosión de luz en un mar negro y vacío*”. Las imágenes nocturnas de la Tierra revelan un planeta colonizado por el hombre. Los países desarrollados aparecen totalmente iluminados, sin apenas hueco para la naturaleza. Son cicatrices de luz que revelan el orden y la transformación impuestos por el desarrollo de nuestra civilización. Las luces



L.Douglas Keenev

Ligth of Mankind

2011

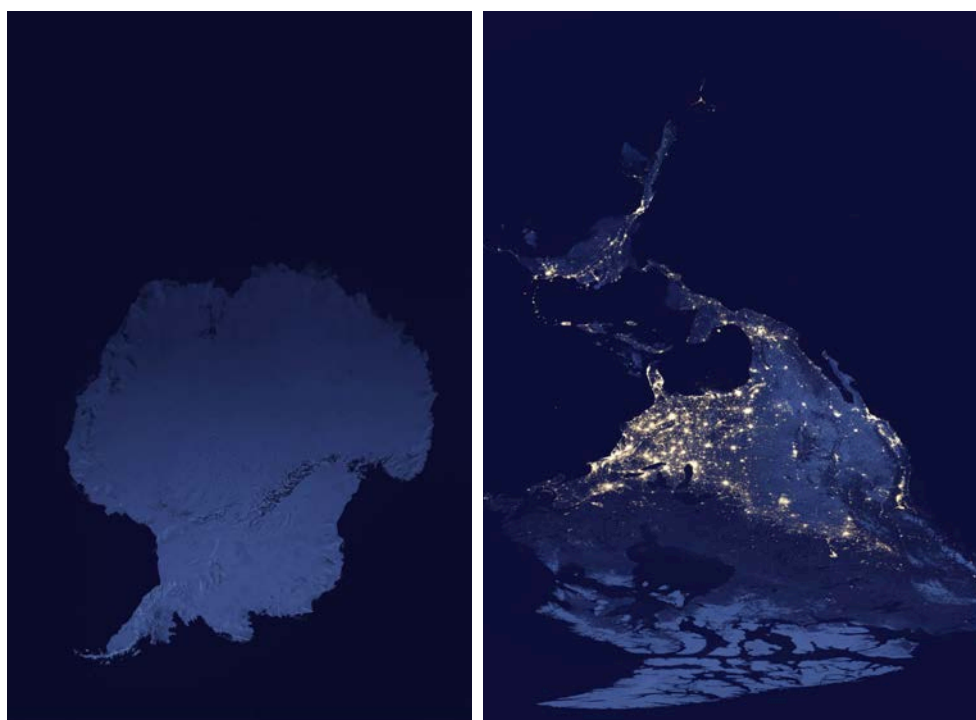
se asemejan a ríos de lava que surgen de las profundidades; y en cierto modo es así, las bombillas que iluminan nuestra noche lucen gracias a las energías fósiles que hemos extraído del subsuelo.

El punto de vista cenital se ha popularizado gracias a las herramientas de geoposicionamiento global. La generación del *Google Maps* dispone de un potente interface de representación para visualizar el mundo entero desde una perspectiva espacial. Algunos autores han explotado conceptualmente este punto de vista; creadores como Andreas Gefeller y Karina Pollonia Mueller bucean en la representación de un mundo colonizado a través de imágenes satelitales nocturnas que acentúan esta idea. Mueller en *Faron* (2013) lo hace desde una perspectiva más orgánica, en la que las luces artificiales sobre la tierra se asemejan cúmulos de estrellas y galaxias, bellamente caóticas. Cada punto de luz corresponde a una calle, una casa, una fábrica o una oficina. Son construcciones artificiales que han ido colonizando el territorio; las orillas de los ríos están intensamente poblados y poco a poco van conquistando el resto de territorios. En una de las imágenes de este proyecto podemos observar cómo sería un mundo sin humanos, la ausencia de luces sobre su superficie nos revela un espacio aún virgen y que pertenece sólo a la

Karina Pollonia Mueller

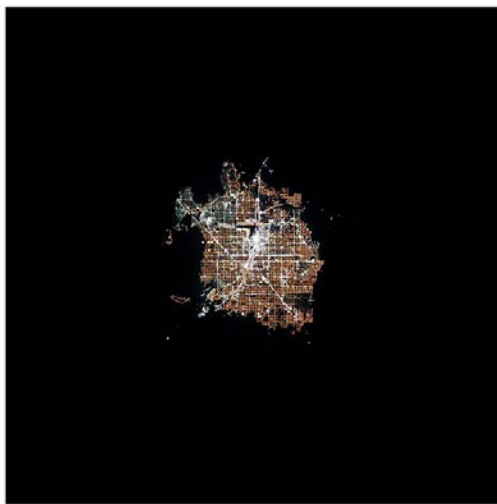
Serie City Light

2013



naturaleza. Aún hoy existe un continente que se resiste a ser colonizado: la Antártida. El continente helado es un territorio que contrasta con las imágenes de cualquier otra parte del mundo.

Andreas Gefeller hace una representación más estructurada con su proyecto *Blank*. El interés artístico de este proyecto está en que revela muchos de los valores con los que asumimos la explotación del territorio como sociedad. Las imágenes satelitales revelan un espacio modificado y parcelado por las aglomeraciones urbanas. Las luces pintan una estructura geométrica que revela la racionalización que el ser humano impone a los urbanismos contemporáneos. Las ciudades luminosas flotan sobre una superficie negra que refuerzan el sentido bidimensional y se asemejan a pequeños microorganismos. Las construcciones urbanas se comportan como un organismo invasor que va consumiendo los recursos de su alrededor para alimentar a sus células. Sus calles iluminadas se transforman en tentáculos que van atrapando los paisajes cercanos.



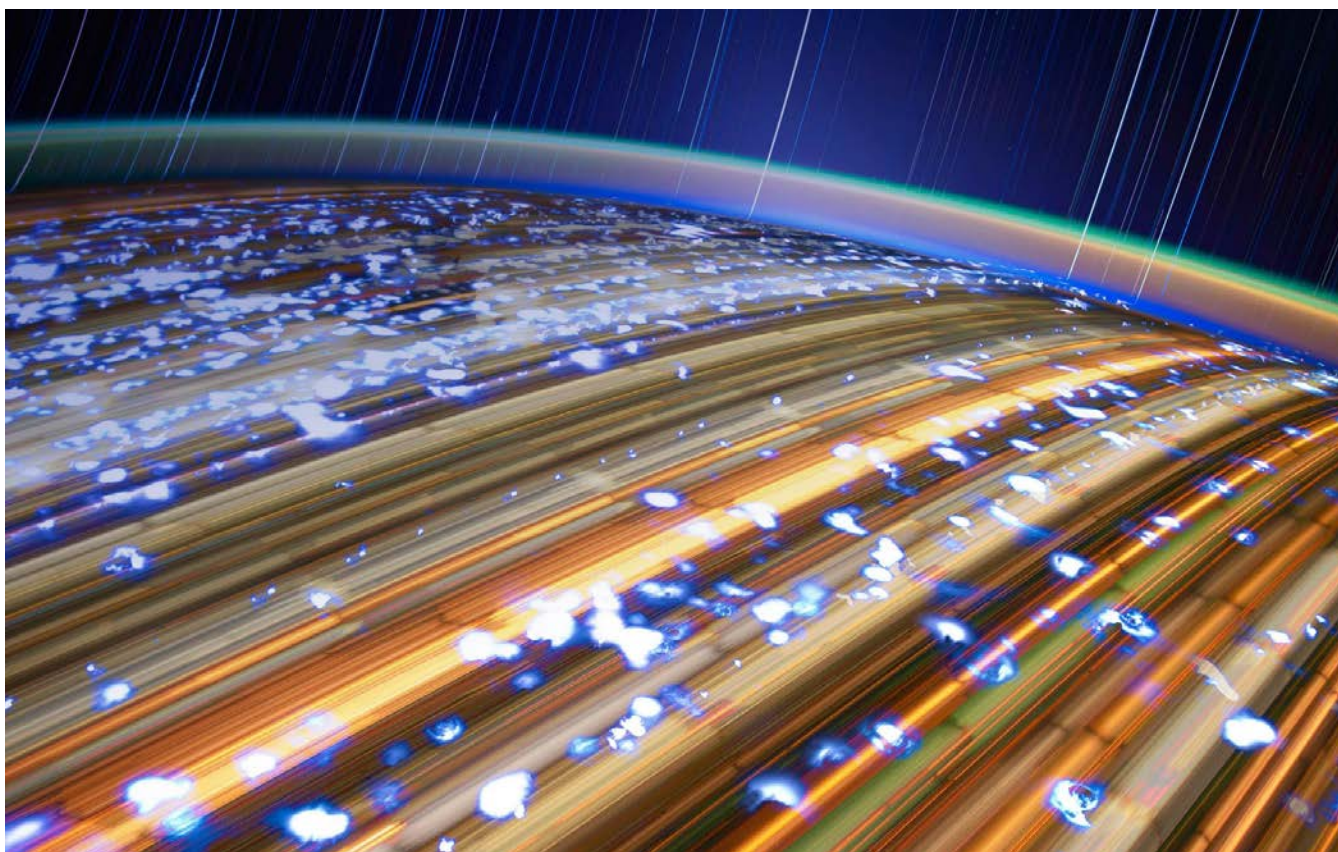
Andreas Gefeller

Blank

2010

En una segunda parte de su proyecto, Gefeller regresa a la superficie de las ciudades y realiza diversas imágenes altamente sobreexpuestas que transmiten la idea de contaminación lumínica de las grandes urbes.

Veremos más adelante cómo diferentes autores han retratado estos usos poco sostenibles de la energía que se ponen al servicio de un modo de vida que ilumina la noche para que el sistema productivo no pare.



Don Pettit

NASA

*Imagen de larga exposición tomada
desde la Estación Espacial
Internacional*

2012

En una elocuente imagen tomada desde la Estación Espacial Internacional con un larga exposición se puede apreciar de qué manera la superficie del planeta ha sido colonizada por la luz artificial. Las luces nocturnas pueblan un mundo que también es salpicado por relámpagos, una contraposición de las líneas racionales de la creación humana frente a una disposición más orgánica de los destellos de la naturaleza. Pero lo que nos interesa resaltar de esta imagen es la idea de que nada de esto sería posible sin la extracción y quema de los combustibles fósiles, fuente

de la que proviene el 80 % de la energía en la actualidad³. El planeta se ilumina porque hemos arrancado de sus entrañas la energía acumulada durante millones de años por seres vivos que captaron la energía solar. Las líneas de luz se pueden interpretar como grietas por las que escapa la energía de la tierra que, como es lógico, no es infinita.

Volviendo a un plano más general, el simbolismo de nuestro planeta también se pone al servicio de los intereses del sistema. La Tierra como fuente de beneficios, como lugar a explotar, como despensa del sistema de consumo. La misma lógica iconográfica que encontramos en las luces que fueron representadas desde el espacio también sirvieron para representar la capacidad de consumo del mundo.

Las nuevas formas de consumo *online* extendidas por Amazon y Alibaba permiten realizar compras de forma instantánea; ya no tenemos que esperar a trasladarnos para poder adquirir algo, ahora los deseos se pueden cumplir en el mismo instante y tenerlo en la puerta de casa a la mañana siguiente. Cada vez más el calendario se llena de días de enaltecimiento del consumo, los anticuados días de exaltación nacional o religiosa están siendo sustituidos por los de adoración del consumo. El *black friday*, el *ciber monday* o el *single day* son las nuevas celebraciones para idolatrar al dios del consumo. La mayor web de comercio online Alibaba facturó en una sola jornada 13.500 millones de euros en el *single day* del año 2015, más que todo el PIB anual de Jamaica. Cientos de periodistas de todo el mundo se postraron con sus cámaras ante una gran pantalla instalada en la que unos enormes números corrían vertiginosos midiendo la capacidad de consumo del mundo. Una esfera digitalizada representaba de forma visual los pedidos realizados a nivel global y los recorridos que las mercancías tenían que hacer desde su origen hasta su destino.

Por lo tanto, la representación de la tierra, que empezó siendo una imagen de la fragilidad del mundo cambió rápidamente para someterse a los intereses del sistema extractivo que ve en ella un baúl de materias

3 Datos extraídos de las previsiones de Exxon Mobil de su informe de previsiones para el 2040. Disponible en: <http://corporate.exxonmobil.com/en/energy/energy-outlook/introduction/a-view-to-2040>. Recuperado en agosto de 2016.



Alibaba

Imagen difundida por el grupo en el single day

2015

primas. Del mismo modo que el industrialismo se ha apropiado del concepto de sostenibilidad como el nuevo camino para que el capitalismo siga creciendo, también se ha apropiado de la imagen de la tierra como la iconografía de un mundo de posibilidades.

Una vez que hemos establecido una fecha de inicio en la construcción icónica de la sostenibilidad y de haber analizado cómo esta construcción de la conciencia ecológica se empezó a construir con la imagen de la Tierra, podemos seguir con el análisis iconográfico de nuestro modelo de consumo. Ya hemos visto de qué manera nuestros modos de vida han configurado el paisaje general de nuestro planeta; a continuación estudiaremos la representación de la sociedad de consumo y sus consecuencias para el medioambiente.

2. Los objetos: representación de los deseos de la sociedad de consumo

En este epígrafe enumeraremos los principales valores que han guiado la sociedad capitalista en el último siglo. La intención es analizar los paradigmas sobre los que se asientan los valores de la sociedad actual: el consumo y la acumulación de objetos.

Para poder entender la construcción icónica de la sostenibilidad consideramos que es necesario estudiar primero los autores que ponen de manifiesto el desmedido consumo de nuestra sociedad capitalista. Estos nos ayudarán a entender la desconexión que aún hoy existe entre nuestros modos de consumo y sus consecuencias para el medioambiente. En este apartado estudiaremos la iconografía del consumo de objetos y analizaremos el trabajo de diversos autores que han reflexionado en torno a la idea del consumo estandarizado, la acumulación de objetos, el objeto como pieza de representación y la catalogación de los objetos de consumo diario.

El capitalismo establece que debemos desarrollar nuestra personalidad a través del consumo y debemos representarnos consumiendo determinados objetos que deben tener una vida útil lo suficientemente corta como para que sean desechados cuanto antes y sustituidos por uno nuevo. Como dijo Martin Heidegger (1889-1976) el hombre olvida al ser para consignarse al dominio de los entes, es decir, el dominio de las cosas. Para entender el desarrollo de la sociedad durante el último siglo debemos asumir un cambio en la forma de entender el mundo. El ser humano ya no se pregunta por el ser, se pregunta por las cosas; La sociedad olvida lo transcendental, lo espiritual y se concentra en el dominio de los objetos. Heidegger criticó profundamente la técnica capitalista de apropiarse de los entes, los objetos y la realidad. Los pensadores franceses Michael Foucault y Jean Baudrillard vieron en la filosofía de Heidegger una alternativa al pensamiento capitalista que no fueran los principios marxistas.

El consumo es un mito. [...] Es la manera en que nuestra sociedad habla de sí. Y, de algún modo, la única realidad objetiva del consumo, es la idea del consumo, es esta configuración reflexiva y

discursiva, retomada indefinidamente por el discurso cotidiano y el discurso intelectual, y que ha adquirido fuerza de sentido común
(BAUDRILLARD, 2009: 247).

2.1 La representación del consumo global frente a la construcción individual

En el año 2014 se presentó el trabajo *The people of twentyone century*, un monumental proyecto sobre el individuo, los gustos y el consumismo. Durante más de 20 años el fotógrafo holandés Hans Eijkelboom ha retratado en diferentes ciudades del mundo de forma metódica al hombre y la mujer del siglo XXI. Primero seleccionaba zonas peatonales en entornos comerciales donde permanecía horas observando a los transeúntes hasta que empezaba a fijarse en ciertas repeticiones que iba captando con su cámara colgada al cuello.

El esfuerzo que ha realizado Hans Eijkelboom para catalogar a la sociedad de nuestro tiempo recuerda el portentoso trabajo que August Sanders realizó para la publicación de *El hombre del siglo XX*. Aunque solo fueron publicadas 60 imágenes, el fotógrafo alemán realizó miles de fotografías para catalogar las diferentes clases de una sociedad fuertemente jerarquizada. Alfred Döblin escribió en la introducción del libro:

“Este fotógrafo ha llevado a cabo una especie de fotografía comparativa y ha logrado un punto de vista científico que trasciende el de la fotografía del detalle. Somos libres de interpretar sus fotografías como gustemos y, en conjunto, ofrecen un material soberbio de la historia cultural, económica y de clases de los últimos 30 años”.
(DÖBLIN citado por Badger 2009: 68)

Estas palabras de Döblin poco difieren de las del texto introductorio que la editorial Phaidón dedica al libro de Hans Eijkelboom 80 años después:

“Estas fotografías, tomadas durante más de 20 años, ofrecen un retrato acumulativo de la gente del siglo XXI. Una panoplia magnética de imágenes, un objeto de culto que debería tener un lugar en las bibliotecas de los coleccionistas de libros de fotografía, así

*como cualquier persona interesada en la cultura contemporánea. Democrático, apolítico y único, el archivo de miles de imágenes ofrece una sección transversal apasionante y atractiva de la sociedad”.*⁴

Es un trabajo sistemático y estructurado que bebe de la nueva objetividad de Sanders y Eugène Atget y, sobre todo, de los contemporáneos Hilla y Bernd Becher y recupera el proyecto fotográfico como trabajo de toda una vida. El enfoque tipológico que rescataron los Becher ha sido una constante en la fotografía conceptual. El trabajo de Eijkelboom cataloga y ordena la falsa individualidad a través del consumo de objetos serializados. Del mismo modo que hicieron los Becher, Eijkelboom aísla al objeto de una jungla icónica y le dota de sentido propio; las personas llenan todo el encuadre y se alejan del entorno, al igual que las edificaciones industriales de Bernd y Hilla. Finalmente las imágenes individuales son montadas en series que componen un todo sobre la estandarización de la moda. Pero al contrario que los Becher, las fotografías de Eijkelboom carecen de complejidad técnica. La luz es natural y se aleja de las imágenes teatrales. Es un trabajo cuya simpleza de ejecución desvela en cambio la complejidad social y lo transforma en una obra rotunda.

Observando con detenimiento el vasto trabajo de Hans Eijkelboom nos enfrentamos a modelos muy reconocibles en nuestra sociedad. La disposición de sus imágenes nos revela cómo se organizan y se representan los diferentes grupos sociales de forma consciente o inconsciente.

La estandarización de los gustos permite generar objetos serializados que reduce los costes de producción y aumenta los beneficios. Las empresas se esmeran en consolidar sus marcas como estilos de vida. Muchas de éstas han destinado ingentes cantidades de recursos para que su marca sea reconocida y ahora están en la fase de trabajar el deseo, de proyectar

4 Traducido del original: “These photographs, taken over a period of more than 20 years, provide a cumulative portrait of the people of the twenty-first century. A magnetic panoply of images, this cult object has a place in the library of every photography book collector as well as anyone interested in contemporary culture. Democratic, apolitical and unique, the archive of thousands of images offers an engrossing and engaging cross-section of society”. Nota del editor disponible en <http://es.phaidon.com/store/photography/people-of-the-twenty-first-century-9780714867151/>



Hans Eijkelboom

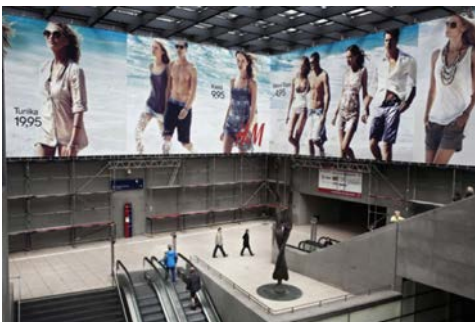
El hombre del siglo XX

Rotterdam 22 de noviembre de 2004, Amsterdam 15 de abril de 2015, 10 de noviembre de 2013 y 13 de agosto de 2013

un estilo de vida donde lo importante ya no es sólo seguir la moda sino diferenciarse de los demás. Son marcas que hacen soñar donde el valor de uso ya no es importante porque la publicidad va más allá de la venta y se convierte en una transmisora de ideologías. Los miles de impactos publicitarios que recibe un ciudadano luchan por imponer su visión de la vida, su ideología y sus valores, no su producto.

Con la misma idea los fotógrafos Arie Verluis y Ellie Uyttenbroek han realizado durante 21 años cientos de series en los que detectan los patrones que se repiten en las formas de vestir de la gente. Los diversos códigos de la vestimenta asociadas a una gran variedad de grupos sociales quedan reflejados en este inmenso trabajo iniciado en 1991. La serie, se denominada Exactitudes, proporciona un registro documental de cómo las personas intentan distinguirse de los demás usando unos códigos que se representan a través de la ropa. Pero no olvidemos que partimos de la base de la homogenización y la estandarización de los gustos globales que generan una falsa individualidad. La atomización y la necesidad de representación produce un ejército de personajes anónimos uniformados. Las 154 series de Arie Verluis y Ellie Uyttenbroek revelan la falsedad de un sistema de consumo que vende distinción y exclusividad a través de un mercado global estandarizado.

Para poder entender el sistema mundial de producción de moda el fotógrafo documental Pieter Van Den Boogert realizó un extenso reportaje siguiendo el rastro de la ropa, desde la fábricas textiles de Bangladesh a



Pieter Van Den Boogert

What We Ware

2011

los basurales de Ghana, pasando por las tiendas de moda en Dinamarca. La serie *What We Ware* (2011) revela la profunda explotación al que está sometida la parte del mundo que no tiene acceso a los beneficios de las sociedades hiper-consumistas. La explotación es doble: por un lado las personas tienen unas condiciones laborales deplorables y por otro el medioambiente se sobreexplota para asegurar el flujo constante de material primas a estas inmensas fábricas costureras. Además, una vez terminada su vida útil estas ropas acabarán en los vertederos de Ghana, que como veremos más adelante también recibe otros muchos tipos de basuras que llegan en forma de donación solidaria.

Este ciclo de fabricación veremos cómo se repite en diversos tipos de objetos. Se producen en fábricas asiáticas se consumen en tiendas occidentales y se desechan en vertederos africanos, todo ello bajo unos inmensos costes medioambientales y sociales.

2.2 Objetos que representan personas

Este mundo de representaciones no sólo está dentro del mundo de la moda sino que trasciende a un inmenso catálogo de objetos. Según Gerry Badger “*hay básicamente tres temas fotográficos: la gente, las cosas y los lugares*”. El fotógrafo americano Lee Friedlander dijo una vez que le interesaba “*la gente y las cosas de la gente*” (2009:131). En esta misma línea trabaja el artista surcoreano Jeong Mee Yoon con las series *Colors* del año 2006 y la serie *Pink and Blue* que viene realizando desde 2005. En este caso el consumo de objetos serializados se aborda desde la teatralización que supone hoy en día el cuarto de los niños de algunas sociedades hiper-desarrolladas. Es el mundo del imaginario icónico de un

JeonMee Yoom

Blue and Pink Project

2005



niño o una niña hecho objeto. Las imágenes de Yoon llenan de color las fotografías hasta tal punto que son un grito al espectador. Las habitaciones se muestran repletas de objetos y los niños se pierden entre la cantidad de cosas, el personaje se vuelve invisible ante los objetos. Todas las piezas de la imagen son minuciosamente compuestas por el autor para crear un mosaico del consumo.

Los objetos se abordan como un todo. Los llamativos colores evocan a los objetos fotografiados por Eggleston, Parr o Peter Fraser pero en vez de buscar la estética del detalle, que ya comenzó a explotar la nueva objetividad de Regen-Patzsch, buscan la estética del todo. Las composiciones con cientos de objetos refuerzan la estética de la serialidad y

buscan la generalidad cromática y de texturas. De forma intencionada Jeeng Mee Jong trata al objeto como algo insignificante dentro del grupo, lo importante no es el objeto en sí mismo, sino el número de ellos. Habla de consumo en serie, no de la esencia estética de objeto.

Gabriele Galimberti también se ha adentrado en el mundo de los objetos infantiles con la serie Toys stories⁵ en la que genera una cuidada composición con los objetos creando una escenografía del consumo. Este artista italiano ha recorrido medio mundo retratando a niños con sus juguetes favoritos. Gabriele reflexiona sobre de qué manera los niños con más juguetes son más posesivos y necesita más tiempo para poder compartirlos, en cambio en África, donde apenas llegan a tener un par



Gabriele Galimberti

Toys stories

2014

de juguetes, los comparten sin problemas. También Gabriele se percató de qué manera los objetos que poseían los niños eran una proyección de los deseos de los padres. De nuevo deseos e ilusiones transformados en objetos de consumo:

Al hacer esto he aprendido más acerca de los padres que de los propios niños. Una madre de Letonia, que conducía un taxi para ganarse la vida colmó a su hijo con coches en miniatura; la hija de un agricultor italiano muestra con orgullo sus rastrillos de plástico,

5 <http://www.gabrielegalimberti.com/projects-2/toys-2/>

azadas y palas. Los padres de Oriente Medio y Asia animaban a sus hijos a ser fotografiados aunque al principio estuvieran nerviosos, mientras que los padres de América del Sur estaban muy relajados, y me dijeron que podía hacer lo que quisiera, siempre y cuando a su hijo no le importara ⁶.

Ciertamente la acumulación de juguetes se da por la compra de los padres y familiares y no de los niños. Esta obsesión acumuladora que algunos proyectan sobre los hijos otros lo desarrollan durante el resto de sus días. Es una especie de síndrome de Peter Pan apoyado en la representación a través del consumo. Este término surge en el año 1983 con la publicación de *The Peter Pan Syndrome: Men who have never grown up* del doctor Dan Kiley. Aunque no es una enfermedad mental reconocida como tal sí pone de manifiesto muchos de los rasgos de las sociedades post-industriales: individualismo, soledad, narcisismo, culto del yo, miedo y admiración por una época vital con escasos deberes y responsabilidades.

Un hecho que pone de manifiesto esta atracción por el objeto es el vertiginoso crecimiento que en los últimos años tienen los vídeos de *unboxing* en la plataforma de vídeo *online* Youtube.com, donde algunos de estos vídeos llegan a tener 700 millones de visualizaciones⁷. El *unboxing* consiste en la presentación de productos recién comprados y desempaquetarlos ante la cámara. La explicación del elevado número de usuarios que dedican unos minutos a observar cómo otra persona desempaqueta un objeto reside en la empatía por la emoción que el otro siente al realizar un nuevo consumo. Pero la parte que más nos interesa para el desarrollo de esta tesis no sólo es el hecho de constatar que el consumo es algo efímero que concentra la satisfacción del deseo cumplido en el momento del desempaquetado sino, como se aprecia en muchos de los vídeos, la cantidad de residuos que el empaquetado produce. Algunos de estos vídeos, los dirigidos al público más infantil, muestran a pequeñas

⁶ Traducido del original de Ben Machell publicado el 26 de mayo de 2012 en *The Times*, disponible en <http://www.thetimes.co.uk/tto/magazine/article3421483.ece>

⁷ En febrero de 2016 había en youtube 38.900.000 vídeos catalogados como “unboxing”.



Disney

*Capturas de los vídeos de
unboxing del canal de Youtube
The Disney Toy Collector*

2016

niñas que desempaquetan decenas de juguetes de una misma temática, en su mayoría *merchandising* de las películas infantiles de las grandes productoras norteamericanas. La multinacional Disney tiene su propio canal de desempaquetado en el que dos pequeñas niñas se dedican a abrir infinidad de supuestos regalos con una cuidada estética amateur, más cercana, que busca aumentar la empatía del consumidor. Las nuevas tendencias en neuro-marketing tienen presente el hecho de que lo que mueve al consumo no es la razón sino los sentimientos. Según estas nuevas técnicas la emoción que una persona puede sentir al abrir un paquete desencadena una serie de reacciones físicas en el observador que activan patrones similares de respuesta emocional. Los contenidos de los vídeos recuerdan poderosamente a los proyectos *Pink* y *Blue* del artista surcoreano Jeong Mee Yoon, antes mencionado.

2.2.1 Colección frente a acumulación

La acumulación también se ha democratizado y existen ciertos personajes que se han especializado en reunir objetos de una tipología o de una determinada marca. Hemos sustituido al coleccionista decimonónico, que intentaba entender la naturaleza a través de la colección o los Gabinetes de Curiosidades de los siglos XVI y XVII, por una acumulación de objetos superfluos e insignificantes para el conocimiento humano. Los Cuartos de la Maravillas o Gabinetes de Curiosidades, que durante la época de los exploradores y descubrimientos presentaban infinidad de objetos raros encontrados durante las expediciones, eran habitaciones con paredes y techo cubiertos de objetos variopintos. Pero los objetos únicos que los exploradores atesoraban en sus viajes y donde cada uno contenía una historia hoy son sustituidos por objetos manufacturados en serie que no tienen memoria. Objetos a los que se les

Marcel Rius

Fanatic Wars

2015



arranca todo atisbo de historia, objetos fríos y sin pasado. En la actualidad es habitual encontrar acumuladores de objetos de símbolos de la cultura de masas como las Barbies, StarWar, Superman, Spiderman o los Simpsons. Johan Little, profesor de la Universidad de Durham, acumula 1.500 tipos diferentes de sacapuntas; Charlotte Lee tiene una colección de 2.583 patitos de goma diferentes; Stanley Colorite, conocido como el hombre Barbie, atesora más de 2.000 ejemplares de esta muñeca⁸. El coleccionista clásico intentaba aprender estudiando las características y los patrones que se repetían en los objetos que poseía. El acumulador no tiene otro fin que el acopio de objetos, buscando una especie de reconocimiento social por conseguir acumular la mayor cantidad de objetos manufacturados por millones. Marcel Rius realizó la serie *Fanatic War* (2015) en el que retrataba a una serie de personajes mejicanos fans de las películas de *Star Wars*. Los personajes eran fotografiados en sus espacios cotidianos donde se aprecia la acumulación de infinidad de objetos, en su mayoría fabricados de plástico.

8 Ver OLIVEIRA, Anais (24-30 de noviembre de 2013). "Cuando tener uno no es suficiente". *XL Semanal. ABC*.

Hay un dicho que afirma: “*el país desarrollado no es en el que los pobres viajan en su propio auto sino en el que los ricos viajan en transporte público*”. Efectivamente, poseer muchos bienes no debería ser símbolo de riqueza, la riqueza tiene otras muchas vertientes que nada tienen que ver con la posesión de objetos. Pero en la actualidad la posesión de objetos es un símbolo de estatus social. La expansión de oportunidades de nuestra sociedad trae ligada la expansión de los riesgos. Como ya comenté en el apartado sobre los conceptos de modernidad y postmodernidad, una de las claves para poder entender nuestra sociedad es su propensión a la producción, distribución y división de los riesgos (BERIAIN 2011: 24). Pero se ha extendido una especie de fe en los objetos como antídoto contra el riesgo. El narcisismo imperante se apunala con el consumo de objetos, necesitamos de éstos para sentirnos seguros con nosotros mismos y ante los demás.

Pero a diferencia de los coleccionistas *amateurs*, cuyo fin es el objeto en sí mismo, los artistas que se apropian de objetos o los fotografían lo hacen desde una idea conceptual de la imagen. De esta manera la artista Laurie Simmons estudia la representación de la mujer en la sociedad actual a través del retrato y de los objetos de consumo. Analiza las complejas ideas y símbolos que se generan entorno a la imagen de la mujer en una actualidad regida por la inmediatez y la capacidad de crear un alter-ego digital de forma rápida y sencilla. Simmons ha buceado en la imagen del objeto y la mujer desde infinidad de técnicas pero manteniendo un estilo inconfundible. Habría que destacar su interés por las *Doll Girls*, representaciones de chicas reales que se transforman en muñecas de estilo japonés, al igual que los *animagao* o *cosplayers* que se disfrazan de personajes de video juegos. En su serie *Love Doll*⁹(2009-2011), una muñeca japonesa aparece rodeada de objetos de consumo, zapatos, píldoras y collares. Se trata de muñecas con un aspecto hiperrealista con una función sexual, una muñeca al servicio de los deseos del hombre que también se ve rodeada por una lógica de consumo, un objeto consumiendo otros objetos. El juego de máscaras y disfraces nos enlazan con las series de Cindy Sherman y las imágenes más contemporáneas de

9 <http://www.lauriesimmons.net/photographs/the-love-doll/>

Laurie Simmons

*The Love Doll/Day 22 (20 Pounds of
Jewelry)*
2010



Dina Goldstein, Mariya Kozhanova, Sacha Goldberger o Klaus Pichler que se han adentrado en las representaciones de la identidad a través de los héroes del comic y del manga.

También la francesa Valerie Belin ha desarrollado su carrera artística tocando el tema de la belleza contemporánea y los objetos. Las naturalezas muertas de Belin se separan del referente por medio de infinidad de técnicas analógicas y digitales. Tanto es así que sus objetos y sus modelos toman una apariencia plástica. Liga sus referentes a una cultura pop minimalista con profundas referencias escultóricas y pictóricas clásicas, de Zurbarán a Richard Avedon, de Tony Smith a Roy Lichtenstein (BAJAC 2008: 2). Pero lo que cabe resaltar de esta artista es su interés por el objeto y su acumulación.

En la serie *Still Life I*¹⁰ (2014) también reúne objetos cotidianos y los dota de un aura de fantasía. Valerie se fija más en la superficie del objeto que en su esencia. Procura no hacer un juicio de valor sobre el objeto sino que busca la respuesta de los diferentes materiales a los juegos de luz y retoque de la imagen. Como resultado obtiene una serie de

10 <http://valeriebelin.com/works/still-life-2014>

imágenes oníricas que meten al espectador en un juego de espejismos entre realidad y ficción. Pero lo que interesa destacar de esta autora es su obsesión artística por la artificialidad de las cosas. De forma inconsciente revela la ficción de la posesión de objetos. En *Still life* los objetos de uso cotidiano forman una enmarañada composición cercana a la abstracción de un vertedero donde los objetos se ordenan de forma caótica produciendo interesantes juegos icónicos. El azar del vertedero crea metáforas de nuestra sociedad caótica donde, por ejemplo, un caballo reposa sobre un brazo rodeado de flores plásticas. Cables, máscaras, cafeteras, abalorios, espejos, metales, plumas y flores interaccionan en una sinfonía visual apabullante donde el ruido y el ritmo parecen jugar a entremezclarse. Esta diversidad de objetos cobran unidad con el estilo plástico característico de la autora.



Valerie Belin

Still life

2014

En su serie *Interiores*¹¹ (2012) fotografía una serie de espacios saturados de objetos recorriendo diferentes épocas. Las imágenes en blanco y negro y con un toque de solarización llenan la escena de una pesada oscuridad que deja entrever los objetos de lo que parece ser tiendas de antigüedades y habitaciones repletas de colecciones.

Martin Parr nos ha regalado algunas imágenes sobre el coleccionismo de objetos. En su caso Parr se ha preocupado por dejar constancia del mundo de los souvenirs. La experiencia turística, en la que se ha especializado Parr, ha recurrido a la acumulación del souvenirs para acreditar su viaje. Los valiosos y únicos objetos que los exploradores traían para acreditar sus aventuras se han sustituido por una serie de objetos de plástico que en muchos casos ni siquiera se fabrican en el propio país sino a miles de kilómetros de distancia. El souvenir es un recuerdo nostálgico de una experiencia escenificada a través de la cultura del turismo. Un turismo estandarizado y lleno de tópicos que se concretan en un objeto. También Philippe Chancel junto a Valérie Weill han reflexionado sobre la imagen de recuerdo efímero a través de objetos con su serie *Souvenirs (New York, Paris, Tokyo)*¹².

Martin Parr

Souvenirs. CCCB de Barcelona

2012



11 <http://valeriebelin.com/works/interiors-2012>

12 <http://www.philippechancel.com/albums/souvenirs-de/content/dsc-0526/>

“La industria crea baratijas kitsch y no cesa de lanzar productos desechables, intercambiables, insignificantes; La publicidad contamina visualmente los espacios públicos” (LIPOVETSKY y SERROY 2015:8) Este acopio de objetos es posible gracias a un sistema de producción en masa que reducen los costes de tal manera que es posible estar constantemente consumiendo objetos con una vida útil muy reducida. Por el contrario este modelo de producción tiene unos altos costes sociales y ecológicos que, lógicamente no están incluidos en el precio.

2.2.2 Caos y armonía en la acumulación de objetos

El artista Michael Wolf ha reflexionado sobre la acumulación de objetos pero desde una perspectiva más amplia. Con el proyecto *The Real Toy Story* (2008) intenta unir el objeto manufacturado y consumido en los países desarrollados con el trabajador que lo produjo. Se acerca a la acumulación desde una perspectiva sistémica, reflexiona sobre un proceso de acumulación por parte de una sociedad que omite los altos costes ecológicos y sociales de un proceso insostenible.

El 75% de los juguetes se producen en China. Detrás de cada objeto destinado para el ocio infantil hay una cadena de montaje de trabajadoras con largas jornadas en espacios poco saludables y a cambio de un muy bajo jornal.¹³

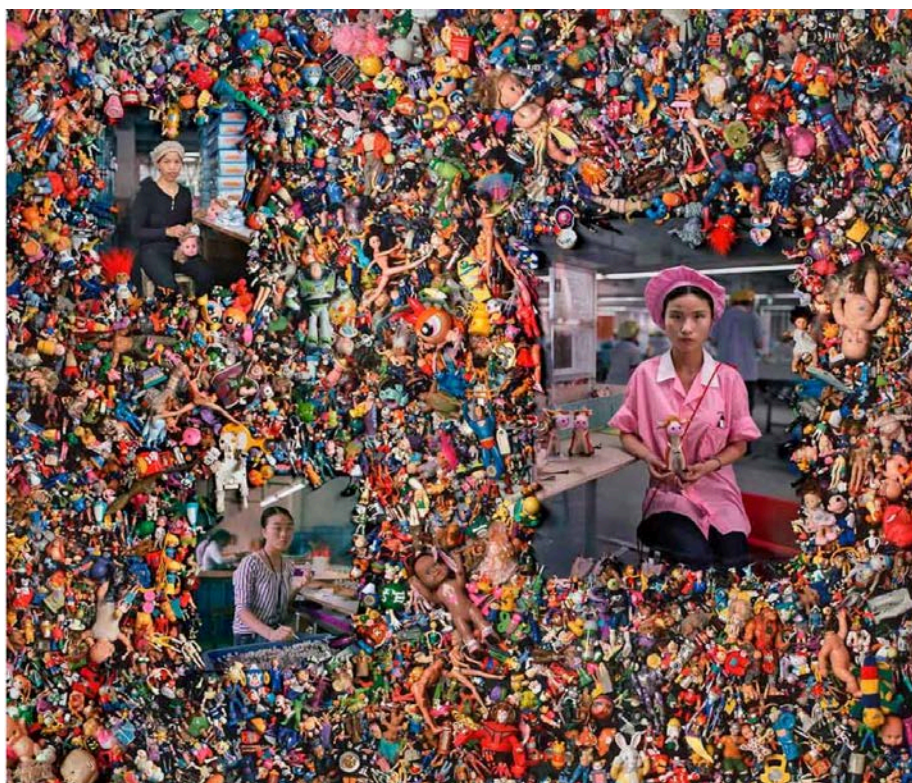
El proyecto se compone de 4 fases: en la primera registra las fábricas donde se producen los juguetes, en la segunda retrata a las trabajadoras que han realizado dichos juguetes. La tercera fase consiste en hacer acopio de miles de pequeños juguetes *made in China* para poder llegar a la cuarta fase en la que los objetos son montados en una gran sala junto con las imágenes de las trabajadoras y las fábricas. De esta forma Wolf intenta ponerle cara a los objetos que consumimos sin pararnos a pensar en que son producidos por personas. La serie muestra al espectador los rostros anónimos que han montado los juguetes de plástico e intenta que el público enlace los objetos con las personas que lo han creado y darles a éstas el merecido reconocimiento.

13 REINOSO, José (16-01-2005). “La fábrica del mundo”. *El País*. Disponible en: http://elpais.com/diario/2005/01/16/eps/1105860410_850215.html

Michael Wolf

The Real Toy Story

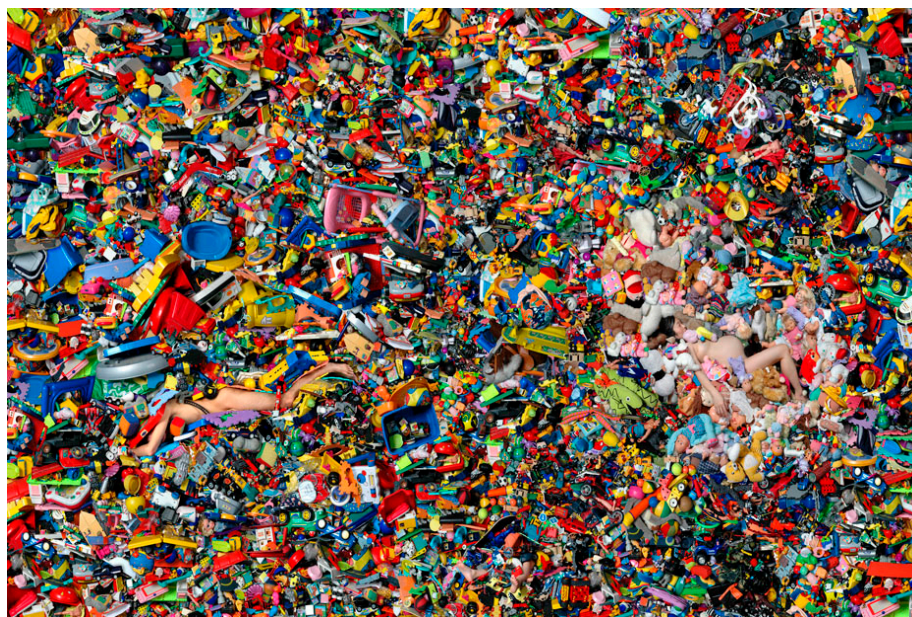
2008



El espectador se enfrenta a un enorme panel con miles de juguetes que producen una saturación visual. Miles de formas, texturas y colores se mezclan creando un mosaico caótico. Una anarquía icónica representado un sistema de consumo incoherente, turbio y confuso. El embrollado juego visual recuerda a la saturación de imágenes y de impactos audiovisuales que, a miles, recibimos cada día. Impactos continuos y desordenados que nos incitan a un consumo superficial con obsolescencia programada de nuestras satisfacciones. Los objetos que se producen en estas fábricas chinas no están diseñados para cubrir las necesidades de juego del niño, sino para suplir un deseo-capricho momentáneo que se da en el momento de la compra. Una vez que el deseo-capricho es satisfecho, el juguete entra en una fase de abandono al ser inmediatamente sustituido por otro objeto. Y esto es posible para una parte de la población mundial porque se trata de objetos extremadamente baratos producidos con unos altos costes para la otra parte del mundo y para el medioambiente.

Con un resultado visualmente similar y utilizando una laboriosa técnica digital, Daniel Canogar realiza un paciente ensamblaje de miles de objetos que han sido fotografiados por grupos. La serie *Otras Geologías*,

que retomaremos más adelante, analiza la sociedad de consumo masivo. Los cuerpos desnudos de un hombre y una mujer embarazada quedan atrapados en un paisaje de desperdicios plásticos.



Daniel Canogar

Otras Geologías

2005

El artista chino Liu Bolin también ha reflexionado sobre la sociedad de consumo. Bolin es defensor de un arte al servicio de la sociedad: “estamos frente a una grave crisis social. El desarrollo ha traído consigo un deterioro de los valores porque el dinero es lo único en lo que los chinos tienen fe”¹⁴. El artista afronta esta denuncia con su serie *Oculto en la ciudad*, en el que el personaje queda mimetizado con el fondo tras un laborioso proceso de creación. Tanto es así que el propio proceso se convierte en parte de la obra: el artista debe permanecer quieto y en silencio durante horas hasta que su equipo pinta sobre su cuerpo la imagen de fondo. El ruido icónico de los objetos de consumo contrastan con las horas de meditación que requiere el proceso.

Bolin se camufla en lugares de consumo e iconos de la sociedad. En su serie de fotografías Bolin se vuelve invisible frente a estanterías repletas de objetos cotidianos de consumo, bebidas embotelladas, móviles,

14 En ALDAMA, Zigor (31 de julio de 2013).”El nuevo hombre invisible”. *Revista de verano. El País*.

peluches, revistas y juguetes de plástico. Denuncia así la invisibilidad del ser humano frente a la lógica capitalista de consumo, el hombre adquiere la forma del objeto y queda supeditado a éste. En una de sus piezas, Bolin desaparece en un mural de juguetes de plástico, su cuerpo es devorado por unos objetos que se caracterizan por su corta vida denunciando las consecuencias que tiene este sistema consumista tanto para el medioambiente como para las personas, “*el deterioro del medioambiente o de la seguridad alimentaria es sólo el reflejo de la decadencia en la calidad humana de la gente*”¹⁵.



Lui Bolin

Hiding in the City. Plastic Toys

2014

Hay autores que buscan la armonía dentro del caos en la acumulación de objetos. Es decir, seguimos posicionados en la dualidad del consumo; éste se puede asumir desde un punto de vista positivo o negativo.

Los caóticos mosaicos de Wolf y de Canogar son sustituidos por una cuidada composición en el proyecto *My Things* que el artista chino Hong Hao comenzó en el año 2001. Se trata de una serie de imágenes de gran formato creadas a partir de cientos de objetos escaneados. Realizó este

15 *Ibid.*

proyecto durante 12 años en los que día a día iba escaneando los objetos que consumía. De esta forma fue generando un diario visual de los aspectos cotidianos de su vida. Una vez capturados por el escáner, iba clasificando cada uno y finalmente realizaba una laboriosa composición con los objetos de cada categoría, creando una imagen general llena de armonía visual. Hong Hao crea un inventario de experiencias cotidianas y personales a través de los objetos para poner de manifiesto la enorme demanda de cosas que cada persona necesita y que se han transformado en un icono de nuestra civilización del cubo de basura.

Este orden de lo caótico responde al gusto oriental por el equilibrio. El consumo irracional de objetos se transforma en una forma racional llena de armonía, cadencia y ritmo visual, una representación del taoísmo, que busca la inmortalidad a través del equilibrio con todos los elementos de la naturaleza. La musicalidad de las composiciones de Hong-Hao crea una partitura visualmente cautivante para el público. La percepción de esta obra mete al espectador en un espectáculo de formas y colores que contrastan con la idea de hiperconsumo de una sociedad acelerada y trastornada por un farragoso sistema de compra y venta.



Hong Hao

My Things

2001-2013

En esta misma línea desarrolla su trabajo la autora norteamericana Emily Blincoe, que busca su inspiración en el orden cromático de los objetos de consumo cotidiano. En su serie *Arrangements*¹⁶ la autora norteamericana cataloga diferentes aspectos de la vida diaria a través de los objetos.

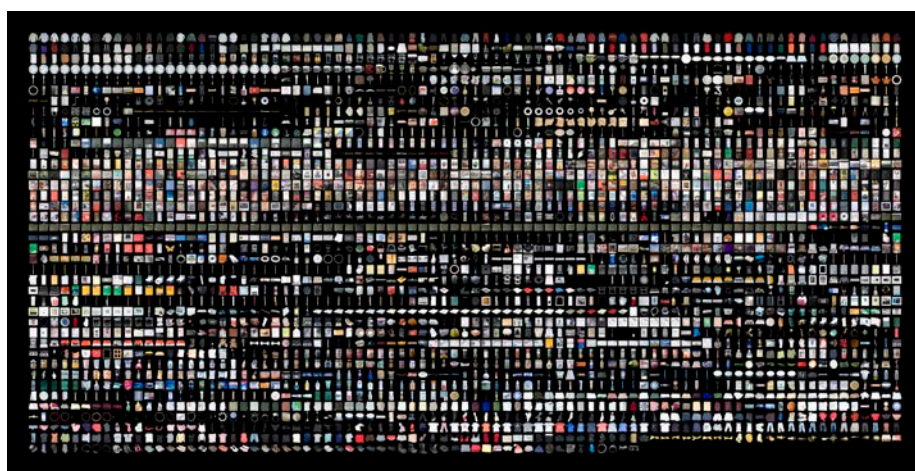
16 <http://www.emilyblincoe.com/arrangements/>

Utilizando un elaborado método de catalogación, el artista Paho Mann creó el proyecto *Objet* en el que, desde el invierno de 2005, fotografió los más 3.400 objetos que tenía en su apartamento. Posteriormente creó una web en la que se podía consultar los objetos por diferentes etiquetas: por color, forma, localización, propiedad, durabilidad y frecuencia de uso. Al seleccionar cualquiera de la opciones la pantalla mostraba los resultados con las imágenes de los objetos.

Paho Mann

Objet

2005

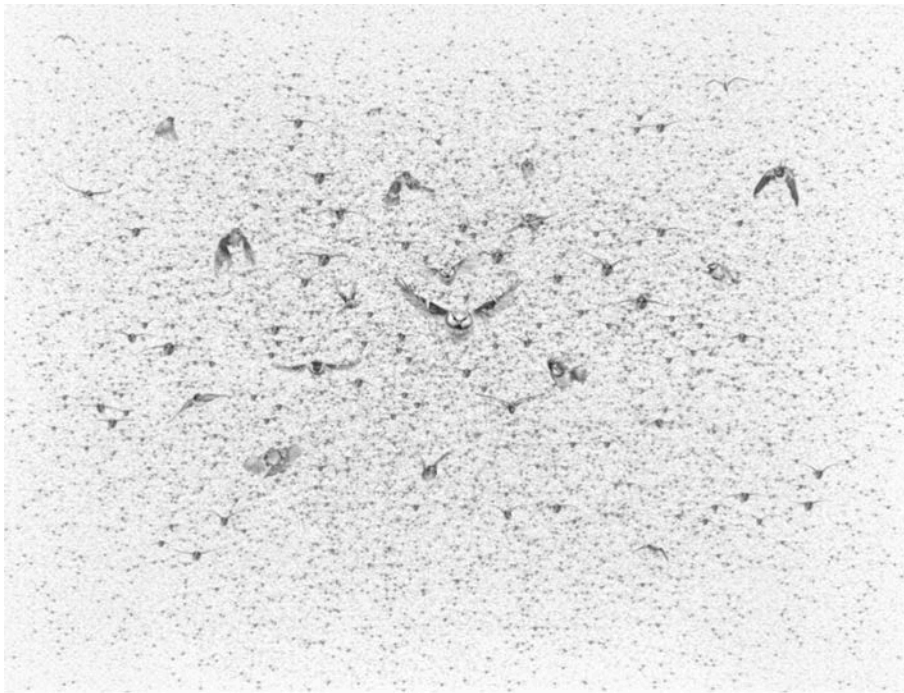


Mann se acerca de este modo a explorar la taxonomía del consumo. Un repaso por la web del proyecto nos revela que estamos ante la catalogación de una serie de objetos que, en su mayoría, acabarán en breve en un vertedero. Pese a que el autor tan solo señala 471 objetos como desechables en realidad todos, tarde o temprano, terminarán en el cubo de basura.

La armonía del consumo de la obra de Hong-Hao y el orden jerárquico de Pao son reemplazados por una visión más matemática del artista visual Chris Jordan. La visión de equilibrio natural oriental es sustituido por una visión fuertemente racionalizada occidental. La obra de este autor se llena de un automatismo técnico y mecánico. No en vano su obra se titula *Running numbers*, en la que también pone de relieve la inmensidad del número de objetos consumidos.

Este autor ha cobrado relevancia en el círculos artísticos y mediáticos por sus obras, que denuncian las consecuencias para la naturaleza de nuestro sistema de consumo. Efectivamente Jordan bebe de las fuentes

ideológicas del movimiento verde como demuestra su obra *Silent Spring* (2014)¹⁷ en una referencia directa al afamado libro *La primavera silenciosa* que Rachel Carson publicó en 1962 y que se considera una de las claves para aparición del movimiento ecologista. Ya en 1962 la zoóloga estadounidense denunció las dramáticas consecuencias que tenía para muchas especies, sobre todo pájaros, el uso del DDT. Medio siglo después Chris Jordan denuncia que de nuevo el silencio llega a los campos de EEUU por la muerte de 183.000 aves cada día debido a la exposición a pesticidas agrícolas.

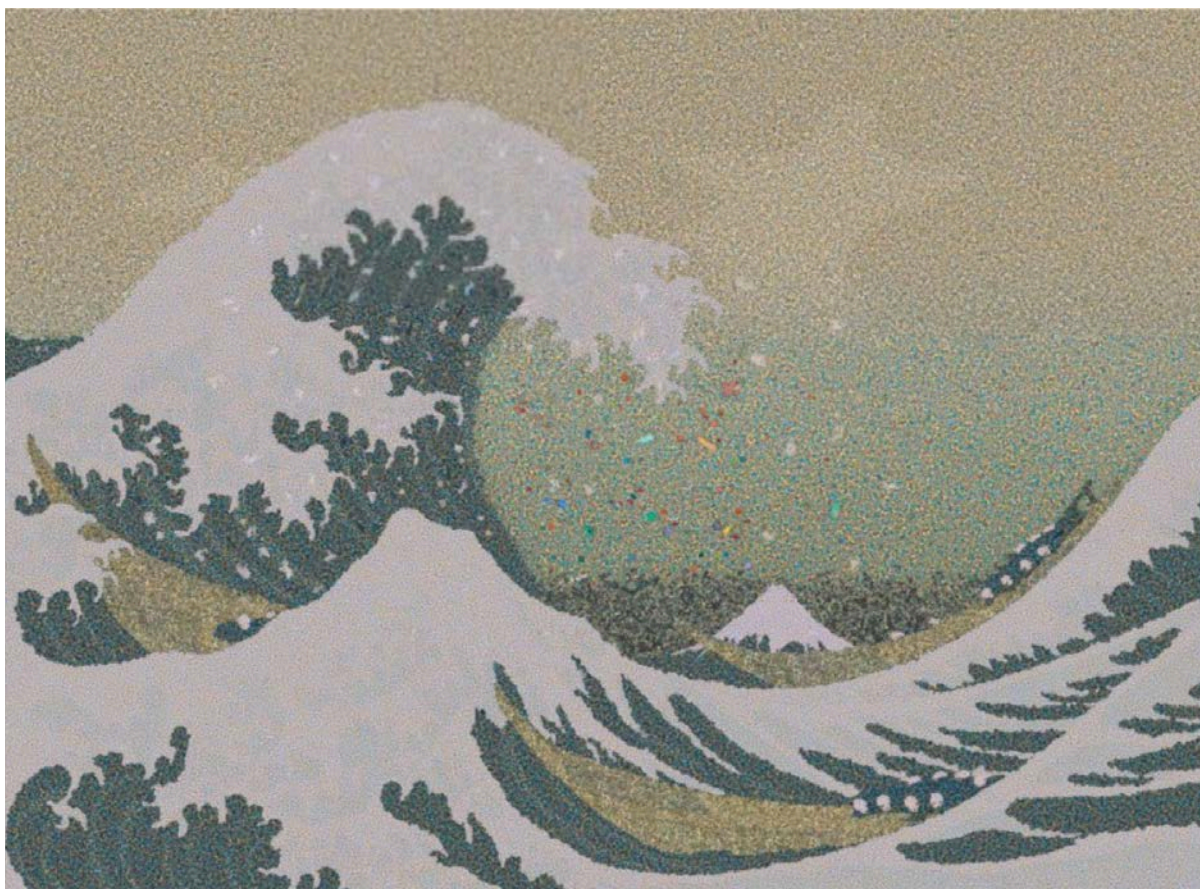


Chris Jordan

*Silent Spring. De la serie
Running Numbers*
2014

Chris Jordan trabaja con obras de gran formato que juegan con la percepción del público. Se presentan varios niveles de visión, desde lo general a lo concreto y cada uno de ellos con un significado. Jordan se ayuda de un software que le permite crear esas dos dimensiones. La visión general representa desde iconos visuales de nuestra era pasando por imágenes

17 <http://www.chrisjordan.com/gallery/rtn/#silent-spring>



Chris Jordan

Gyre
2009

perfectamente reconocibles, hasta composiciones abstractas, desde un cuadro de Van Gogh, Boticelli, hasta la imagen del Titanic, un calendario maya, un bosque o un mosaico de píxeles.

Jordan genera una metáfora visual con este primer nivel de percepción. Si el espectador se va acercando a la obra descubre un segundo nivel visual y revela un nuevo significado. El bosque que se observa en la obra *Cigarette Butts* (2013)¹⁸ se transforma en 139.000 cigarrillos, los que se consumen cada segundo en Estados Unidos. El calendario Maya de *Three second meditation* (2011)¹⁹ se transforma en los 9.960 panfletos publicitarios que se envían cada 3 segundos en EEUU. Los números avanzan y nos hablan del consumo de Estados Unidos en un mundo globalizado: 38.000 contenedores gestionados en los puertos de EEUU cada 12 horas, 440.000 vasos de papel usados cada 15 minutos, 60.000 bolsas

18 <http://www.chrisjordan.com/gallery/rtn/#cig-butts>

19 <http://www.chrisjordan.com/gallery/rtn/#meditation>



de plástico usadas cada 5 segundos, 426.000 teléfonos móviles que cada día son tirados o los 1,14 millones de bolsas de papel que cada hora se utilizan en los supermercados estadounidenses. Jordan construye visualmente un modelo de vida insostenible e inimitable, es la representación de una huella ecológica inasumible para el resto del mundo.

Chris Jordan

Gyre, Detalle

2009

El compromiso medio ambiental de Chris Jordan, se pone de manifiesto no sólo por la temática de sus obras, sino que también pone al servicio del espectador que quiera profundizar sobre el tema toda una serie de links.

Pero lo dramático de esta contundente serie de Chris Jordan y la que más nos interesa para expresar la insostenibilidad del sistema es la obra *Gyre* (2009) en la que vemos los 2,4 millones de piezas de plástico que representan los 1,17 millones de kilos que cada hora llegan al océano. Además esta obra está realizada con piezas de plástico recogidas del Océano Pacífico, acción que han utilizado multitud de artistas que han trabajado con la basura. Y es que el destino todos los objetos que consumimos, tarde o temprano, es el vertedero.

3. Los paisajes del desperdicio: la representación de la sociedad del cubo de basura

3.1 El destino final de la sociedad de consumo: el desecho

“La destrucción final del objeto ya está incorporada a él desde su concepción [...] Los objetos útiles e indispensables de hoy son, casi sin ninguna excepción, los desechos de mañana” (Bauman 2007: 41 y 45). Los autores que hasta ahora hemos analizado representan los principios de una sociedad que establece el consumo de objetos como el pilar fundamental del sistema económico imperante, que se mantiene gracias a la producción de miles de millones de ellos bajo los principios de obsolescencia programada para hacer que el sistema de producción mundial no se pare.

Los objetos que consumimos, una vez superada la emoción del desempaquetado entra en una fase de desencanto y posterior abandono. Tanto el continente como el contenido serán sustituidos por otro objeto en un corto periodo de tiempo. Una vez agotado su tiempo útil el destino de la gran mayoría de estos objetos es la basura. Según un informe de la Agencia Europea del Medioambiente en Europa, un continente con cierta sensibilidad hacia el tema, el 65 % de los objetos que consumimos acaban en vertederos o incineradoras²⁰, incluso se llega a producir la exportación de basura plástica y tecnológica a otros países con leyes medio ambientales más laxas.

Esta acumulación de desperdicios no es natural. Existe en el medioambiente un sistema circular de aprovechamiento de los desperdicios generados por los organismos que lo habitan. Los productos degradados procedentes de lo que los seres vivos desechan a través de su sistema digestivo, respiratorio o renal es aprovechado como alimento por otros organismos. De esta forma la materia se recicla mientras que la energía se

²⁰ Ver informe de la EEA, Agencia Europea del Medio Ambiente sobre las tasas de reciclado en el año 2013. Disponible en <http://www.eea.europa.eu/es/pressroom/newsreleases/las-mayores-tasas-de-reciclado>. Recuperado en mayo de 2014.

transforma en calor disperso. Pero el equilibrio de este sistema se rompió con la llegada del ser humano y la transformación industrial de elementos de la naturaleza en materiales que ésta no podía degradar y reabsorber.

“La contaminación se produce cuando se perturba el ciclo nutritivo: cuando se introducen productos de desecho que, por su tipo o por su tasa de producción, no pueden ser utilizados por los organismos presentes. [...] El ser humano es un caso único porque produce sustancias que son venenosas para todos los seres vivos, incluido él mismo. Además nos distinguimos por la cantidad y novedad de material de desecho que arrojamos.” (LYNCH, 2014: 54)

El sistema económico funciona porque consumimos de forma constante, generando centenares de miles de millones de toneladas de desperdicio cada año. El estudio publicado en el año 2012 *What a Waste* del Banco Mundial²¹ ponía de manifiesto que cada día en el mundo se generaban 3.500 millones de toneladas de residuos [...]; para el 2025 esta cifra llegará a los 6.000 millones de toneladas. Es decir, pasar de 1,3 billones de toneladas anuales a casi el doble en 13 años. (NIETO 2014: 46). Este dato pone totalmente en duda el futuro sostenible ya que para generar el doble de residuos se necesitaría duplicar las extracciones, las manufacturas y la energía invertida.

La sociedad en general está preocupada por la contaminación pero sigue existiendo una barrera entre esa preocupación y los hábitos de consumo que se han asumido como inevitables. Según el Banco Mundial cada persona en el mundo genera desde 0,5 a 3 kilos de basura al día dependiendo del país. Un estadounidense genera 2,3 kilos de basura por persona y día, lo que supone más de 700.000 toneladas diarias. Este nivel de desperdicios han sido retratados por el fotógrafo Gregg Segal con su serie *7 days of garbage* en la que, a través unas imágenes cenitales, retrata a personas de diferentes clases sociales rodeadas por los desperdicios que generan en una semana. Segal utiliza una serie de fondos naturales para acrecentar el impacto de la imagen.

21 Ver informe disponible en: http://www-wds.worldbank.org/external/default/WDSPContentServer/WDSP/IB/2014/09/17/000442464_20140917123945/Rendered/PDF/681350REVISED00t0a0Waste020120Final.pdf Recuperado en mayo de 2014.

Gregg Segal
Marsha and Steven
De la serie *7 days of garbage*
2014



Y es que la basura, los residuos, los desperdicios son la seña de identidad de nuestra era. Los humanos somos los supremos generadores de basura, ninguna otra especie alcanza los niveles de creación de desechos que nosotros hemos alcanzado. Los residuos afectan profundamente a nuestra concepción del paisaje, altera el hábitat del resto de especies, genera problemas de salubridad y pone en peligro nuestra propia supervivencia. En los estratos geológicos de la historia del planeta tierra ya ha quedado impresa para la eternidad la impronta del paso del ser humano a través de una capa de residuos y contaminación.

El Libro Primero de El Capital, de Marx, comienza diciendo: «La riqueza de las sociedades en las que domina el modo de producción capitalista se presenta como una inmensa acumulación de mercancías». Nosotros tendríamos que decir, hoy, que la riqueza de las sociedades en las que domina el modo de producción capitalista se presenta como una inmensa acumulación de basuras (PARDO, 2006).

Walker Evans fue uno de los primeros fotógrafos que se empezó a interesar por los desperdicios de la sociedad de consumo. En su recorrido visual puso la atención en las antiguas arquitecturas que estaban siendo demolidas y sustituidas por las nuevas concepciones constructivas que

más adelante analizaremos. Pero en este viaje también surgió la inquietud por fotografiar los primeros cementerios de coches. En 1936 empezó a realizar fotografías de los primeros vertederos donde se aprecia de qué manera los primeros modelos de consumo masivo ya empezaban a ser acumulados una vez desechados.



Walker Evans

Auto dump, vicinity Easton
Pennsylvania, 1935

En abril de 1962 realizó el reportaje *The auto Junkyard* para la revista *Fortune*. Se trataba de una serie de imágenes, ya en color, en las que se aprecia de qué manera los vertederos iban creciendo: en una misma imagen se mezclan primeros modelos con los más contemporáneos. Los artistas se vieron hipnotizados por estos nuevos paisajes en el que los basurales y los desperdicios comenzaban a ocupar los espacios perimetrales de las ciudades. Las consecuencias para el medioambiente del nuevo capitalismo de consumo se empezaba a hacer patente. Como defiende el profesor Norberto González-Jiménez:

“[...] Un cementerio de automóviles puede ser hoy también un abismo romántico o una ruina moderna, en tanto en cuanto nos aparece como reminiscencia actual de la idea romántica del vacío contemplativo, sobre una mirada horizontal compuesta por las ruinas de una sociedad mecanizada, que sitúa los restos de su creación en la periferia, abandonados y desposeídos de su valor de uso, siniestros, abstractos, invitando a la contemplación meditativa de la nada eterna. Las superficies horizontales de los cementerios de automóviles se muestran como espacios intersticiales, situados en algún límite de la sociedad de nuestro tiempo. El entorno actual

aparece construido con los restos de la máquina desprovista de su valor de uso, quedando integrada como parte esencial del paisaje” (GONZÁLEZ-JIMÉNEZ. 2016: 437).

3.2 La basura como paisaje cotidiano en la imagen

Esta inmensa acumulación de basuras ha sido repetidamente representado desde el mundo del arte ya que ésta forma parte de nuestra sociedad. Diversidad de fotógrafos, tanto con un perfil documental como los que tienen un perfil más artístico, han trabajado en torno a la basura. Su acumulación comienza con pequeños actos cotidianos que generan residuos de los que nos desprecupamos al deshacernos de ella. Pero la falta de una buena gestión de residuos en la mayor parte de los países hace que esté presente en todos los lugares del mundo.

Chris Jordan, Daniel Canogar y Vic Muniz se declaran moradores de los vertederos donde encuentran la materia prima de gran parte de su obra. Sus instalaciones exploran la abreviada vida de los objetos y la tecnología e intentan animar lo animado. “*A través de mi trabajo intento dar vida a estos materiales que han muerto, mostrar sus secretos, reavivar la memoria colectiva que contienen para construir un retrato de una sociedad y una época*” (CANOGAR, 2012). Efectivamente Canogar nos revela el paisaje del desperdicio en el que nos movemos, explora un horizonte de inmundicia tecnológica desechada por una sociedad ávida de nuevos componentes electrónicos que generen nuevas experiencias virtuales, nuevas pantallas que medien con la cada vez más denostada realidad.

En 1985 cuando Canogar empezaba a despuntar como fotógrafo ya defendía la tesis de la saturación de imágenes del mundo. Existe de alguna forma una similitud entre la saturación de imágenes y la acumulación de basuras de nuestra sociedad. El hecho de que la imagen sea ubicua en la actualidad responde al proceso social en el que nada permanece y todo circula. Lo importante no es la realización de la foto para su conservación, como podría darse en la fotografía analógica, sino el hecho de tener una experiencia pasajera, una performance de la realidad que queda representada a través de una imagen de rápido consumo. Son objetos de obsolescencia programada que tienen sentido dentro de una sociedad del usar y tirar.

Los objetos se rigen por la misma regla: tiene un corto periodo de vida útil y la necesidad de consumo que suple es rápidamente sustituido por una nueva necesidad y un nuevo consumo. Imágenes y objetos acabarán tarde o temprano en el cubo de basura, las primeras en el cubo de basura virtual y los segundos en el físico.

Diversos autores se valen del desperdicio para denunciar el modelo insostenible de consumo de nuestra sociedad. Bajo estas imágenes se encierra una llamada de atención, un grito al espectador que pretende su reacción. Como afirma Chris Jordan,

“Si no podemos comprender el problema, entonces no sentiremos nada y por lo tanto, no actuaremos. Estoy tratando de crear estas imágenes que nos encaminan a la comprensión del tema, y así empezaremos a sentir algo, no es simplemente un ejercicio intelectual. Sólo cuando nos sintamos enojados, tristes o asustados actuaremos con decisión”²².

De manera semejante Mandy Barker justifica el motivo que le ha llevado a realizar sus imágenes con objetos desechados:

El objetivo de mi trabajo es participar y estimular una respuesta emocional en el espectador mediante la combinación de una contradicción entre la atracción estética inicial con el mensaje subsiguiente de la conciencia.²³

Efectivamente una imagen puede movilizar conciencias. Como he comentado en la introducción de esta tesis una de las motivaciones que me han llevado a investigar sobre este tema es una fotografía de las

22 Traducido del original: *"If we can't comprehend the issue then we don't feel anything, therefore we don't act. I'm trying to create these images that point toward comprehension of the issues so we begin to feel something, so its not just an intellectual exercise. If we feel angry, or sad, or frightened, that is when we act decisively."* Entrevista a Chris Jordan. LARVANS, Nick. *Environmental artist Chris Jordan talks sustainability*. 18 Febrero 2014. Disponible en <http://www.gizmag.com/environmental-artwork-phones-protest-consumerism-e-waste/30860/>

23 Traducido del original en la web del autor: *"The aim of my work is to engage with and stimulate an emotional response in the viewer by combining a contradiction between initial aesthetic attraction with the subsequent message of awareness"*. Disponible en <http://mandy-barker.com/about.php?gallNo=1>

consecuencias de la lluvia ácida en los bosques del norte de Alemania. La reflexión que surge entonces es ¿dónde podemos situar la fotografía de denuncia ecológica en un mundo saturado de imágenes?

Hace 25 años una imagen podía crear un impacto profundo y duradero pese a competir con otros cientos de imágenes que cada día se podían consumir, pero existía aún un espacio para la reflexión. Pero en la actualidad y siguiendo las tesis de Canogar, Fontcuberta, Prada y gran parte de los autores contemporáneos, la saturación de imágenes es tal que no queda hueco para meditar, para que nuestro cerebro sea capaz de interpretar lo que ve. Por lo tanto las imágenes que intentan denunciar la crisis ecológica puede que hayan entrado en una fase de saturación en el que pierden su efectividad. Las imágenes de basurales forman parte de nuestro imaginario colectivo. Puede que nuestras conciencias sean inmunes a este tipo de imágenes, un grito ecológico que pone en duda nuestro modelo de consumo al que no estamos dispuestos a renunciar. O puede que realmente ya nos hayamos dado por vencidos y hayamos aceptado que la ecología es un nuevo nicho de mercado sólo al alcance de unos pocos y que la destrucción del medioambiente es el precio que hay que pagar para poder mantener ciertas comodidades. Esta idea queda expresada en boca de Daniel Canogar:

“Yo creo que, de alguna manera, mentalmente, psicológicamente, ya hemos abandonado la Tierra. La dejadez hacia nuestro entorno inmediato solo se puede explicar porque haya una especie de instinto de supervivencia genética que nos permita pensar que podremos salir de la Tierra y colonizar otros planetas, o algo así, porque, si no, no se explica lo que está ocurriendo, no tiene sentido. Yo me siento totalmente implicado en esa paradoja, de casi dejarme llevar a la deriva por esa corriente de estupidez; somos conscientes de lo que pasa, pero estamos como paralizados. Tenemos que saber estar en el mundo, y ese es el problema, que cada vez sabemos menos estar en el mundo, porque todo es como una avalancha...” (CANOGAR, 2011).



Efectivamente esta idea ya está en el imaginario iconográfico de diversos autores: uno de los trabajos premiados en el Sony World Photography Awards 2016 fue *Greetings from Mars* de la francesa Julien Mauve, que imagina cómo será la autorepresentación de los primeros humanos que conquisten nuevos mundos de la galaxia.

Julien Mauve
Greetings from Mars
2016

La idea que subyace en esta imagen es que seguiremos bajo los mismos preceptos culturales cuando tengamos que abandonar nuestro planeta. Pero alejándonos de la mirada perversamente humorística de Julien Mauve, la idea de dejarse llevar por la paradoja está en la base del trabajo de diversos artistas. Valeri Belin, Vic Muniz, Nick Sinclair, Bright Ugochukwu Eke, Barry Rosenthal, Alejandro Durán, Wang Zhiyuan o Cara Barer han reflexionado sobre nuestros modos de consumo a través de la basura. Son desperdicios de los que se extraen una estética de la inmundicia; como bien afirmaba José Luís Pardo, nunca fue tan hermosa la basura. Y es que detrás de la basura hay riqueza.

“Sí, la basura es un síntoma de riqueza. Porque riqueza significa despilfarro, derroche, excedente (y, al contrario, las sociedades sin basura [...] revelan una economía de subsistencia, de escasez, en la cual nada sobra y todo se aprovecha)” (PARDO, 2006).

Los basurales son iconos de nuestra sociedad. De forma recurrente los medios de información de masas se hacen eco de reportajes fotográficos que retratan las duras condiciones de vida en los vertederos. Las grandes urbes en los países en vías de desarrollo poseen inmensos basurales en los que muchas personas viven de lo que rescatan de entre los desperdicio. Estos paisajes están tan asociados a nuestra cultura visual que incluso se han transformado en un atractivo turístico.

El fotógrafo sevillano David Renger estaba realizando un trabajo sobre la explotación infantil en los vertederos de Camboya cuando se topó con un grupo de turistas japoneses, estudiantes de medicina, que estaban visitando el basural y realizándose fotografías junto a los niños que trabajaban en él. Este trabajo fue premiado por el XVIII Premio Internacional Luis Valtueña de fotografía humanitaria otorgado por la ONG Médicos del Mundo.

David Renger
Vertedero de Camboya
Premio Luis Valtueña
2014



Los turistas del basural fueron a retratar los nuevos paisajes de nuestra sociedad. Los niños que trabajaban en este entorno fueron explotados doblemente, primero como trabajadores infantiles y luego como piezas de una imagen trofeo que atesoran los nuevos turistas como constatación de una original experiencia que contar: la visita de un basural.

Vic Muniz también trabajó durante 3 años con los trabajadores del mayor vertedero del mundo, situado en Sao Paulo. En su serie *Pictures of Garbage* (2008) transforma los objetos desechados en piezas artísticas altamente valoradas. De alguna manera recupera el aura que los objetos habían perdido y los transforma en arte. La obra de Muniz siempre investiga sobre el doble sentido de la percepción, el engaño y el juego de creencias. Realiza fotografías de los moradores de los basurales inspirándose en cuadros clásicos, utiliza como materia prima la misma basura en la que éstos viven y la transforma en un enorme cuadro que fotografía. Muniz juega con la doble percepción y la dualidad de todo, hasta el hecho de que los elementos de desecho que la sociedad cataloga sin valor son rescatados y revalorizados a través del arte. Algunas de sus piezas sobre la basura alcanzan precios de 50.000 dólares. Los moradores del basural que posaron para sus imágenes asistían incrédulos a la subasta de las obras.



Vic Muniz

Marat (Sebastião)

De la serie *Pictures of Garbage*

2008

3.3 La basura inunda todos los paisajes

La artista chilena Magdalena Correa²⁴ ha realizado una aproximación a los diferentes modos de vida de distintas comunidades alrededor de la tierra. En su serie *Wayúu* (2015-2016) la artista se acerca a una zona entre Venezuela y Colombia para representar la vida en un área desértica, sin agua y casi deshabitada, donde las condiciones de vida son extremas. Correa pone de manifiesto el equilibrio de que se ha creado en esta zona entre los animales, el entorno y el ser humano. Pero hay un cuarto aspecto, que de alguna forma pone en peligro dicho equilibrio: la basura. Entre la imágenes de la serie destaca una, la de un árbol del que cuelgan centenares de bolsas de plástico que han sido arrastradas por el viento. Y es que los residuos han invadido nuestro entorno y esto afecta profundamente al resto de especies que lo comparten. Correa encontró en una zona remota del mundo un símbolo de la contaminación y los desechos. Según afirma la autora a preguntas de este doctorando lo que le llevó a tomar esta imagen en medio de la nada fue *“el impacto de constatar que el hombre deja su impronta y se impone de cualquier manera hasta en los territorios más extremos y alejados de nuestro planeta. No hay nada que se le resista y es capaz de cargarse hasta el territorio más virgen e inhóspito de la tierra.”*²⁵

La imagen del árbol colonizado por el plástico también llamó la atención del fotógrafo alemán Jürgen Nefzger que en su proyecto *Hexagone, landscape consumed* (2001-2005) analizó las transformaciones del paisaje como consecuencia de la explotación de nuestro sistema de consumo. Las zonas cercanas a los grandes vertederos se llenan de plásticos que cuelgan de las ramas creando un baile de colores que se mueven al ritmo del viento. En la 46ª edición de Art Basel en Basilea, Suiza, el artista camerunés Pascale Marthine Tayou presentó una enorme instalación titulada *Plastic tree* donde una serie de árboles situados en la pared denunciaban los efectos nocivos de la contaminación sobre el medioambiente. El árbol como símbolo por excelencia de la naturaleza se transformaba en símbolo de los desechos del consumo; las hojas fueron sustituidas por bolsas de plástico de diferentes colores.

24 <http://magdalenacorraa.com>

25 Entrevista de la autora por parte del doctorando realizada por mail en marzo de 2015.



El fotógrafo Tamas Dezso también afronta la basura como rastro del paso del hombre. Dezso hace un recorrido visual por las zonas industriales de Rumanía que, durante el periodo comunista, fueron industrializadas aceleradamente. En este rápido cambio perdieron la conexión y equilibrio con el que vivían con la naturaleza. La industria destruyó los nexos con el medioambiente y, una vez abandonado por falta de rentabilidad, dejó un rastro de desechos y contaminación. El hombre ya ha abandonado esa zona y ahora ha quedado poblada de pájaros que, en muchos casos, se alimentan de los restos de basura que aún quedan.

Y es que los desechos no entienden de fronteras y recorren inmensas distancias hasta que un árbol, una piedra, una playa o un animal paran su vagar. En diversos trabajos se pone de manifiesto que los residuos viajan por el mundo. Gran parte de los ríos del globo son utilizados como vertederos sin una mínima gestión de residuos por una forma de actuar que viene de lejos en el tiempo:

Magdalena Correa

De la serie *Wayú*

2015-16

Jürgen Nefzger

*Urpar- Near the Gadoues
landfill, France*

De la serie *Hexagone -
the landscape consumed*

2001



Tamas Dezso

Dump (near Aiud)

2012

‘Los residuos diarios de la vida ciudadana se arrojaban directamente a la calle para que los cerdos hozaran en ellos o para que se acumulasen hasta que alguna lluvia fuerte los arrastrase. [...] Las ciudades de río abajo pueden beber la corriente de alcantarillas de más arriba sin darse cuenta. [...] Los residuos sólidos se vuelcan sobre la tierra o se llevan hacia el mar’ (LYNCH 2014: 55, 58 y 59).

El fotoperiodista Ad Rodrigo realizó en 2011 un reportaje del vertedero denominado *La Mina*, uno de los basurales más grandes de la ciudad de Guatemala. Montañas de inmundicia se acumulan en un río donde algunas personas sobreviven buscando restos de metales. Según los describe el autor se trata de un torrente de aguas grises, tóxicas que caen desde un túnel de drenaje que recoge la basura arrastrada por el agua del vertedero principal de la capital de Guatemala 1.000 pies por encima²⁶. Periódicamente la profunda quebrada es asolada por la crecida del río y toda la basura es arrastrada.

Rodrigo ADB
La Mina
Guatemala City
2011



²⁶ Traducido del texto orinal de autor: “A torrent of gray, toxic water spews from a drainage tunnel and surges along the ravine, tumbling along garbage that has fallen from the Guatemalan capital's main landfill 1,000 feet above”. Disponible en <http://rodrigoabd.com/mines/>. Recuperado en marzo de 2016.



Carlos Spottorno

Hotan de la serie China Western

2006-2008

Ravi Agarwal

Alien Water

2004-2006

Nyaba Leon Ouedraogo

The Hell of Copper. Ghana

2008

Souhel Semaan

Pakistan River covered

with gargbage

2005

También en el otro lado del mundo nos encontramos ante las mismas escenas. Carlos Spottorno, en su análisis del desarrollo del oeste Chino en su serie *China Western* también se interesa por retratar este problema. En la imagen titulada *Hotan* se aprecia los niveles de contaminación de algunos ríos de China donde se acumulan tantos despojos sobre la superficie que el agua desaparece ante un mosaico de materiales de desecho. El pequeño riachuelo se transforma en un camino de mugre y porquería donde contrasta la visión de la inmundicia con un ambiente

casi romántico al que nos traslada la bruma y la doble hilera de árboles que se pierden en el fondo de la fotografía. Un paisaje bucólico que se transforma en terrorífico. Es una situación generalizada, el propio Ministerio para la Protección del Medio Ambiente del gobierno chino afirma que el 60% de los ríos y lagos del país están contaminados²⁷.

En la misma línea destacan las imágenes del fotógrafo Souhel Semaan, que reprodujo los desperdicios de un río en Pakistán, o las de Nyaba Leon Ouedraogo, que representan el estado de algunos ríos en Ghana en *The Hell of Copper* (2008). Muchos de los países menos desarrollados industrialmente carecen de una mínima gestión de las basuras por lo que se acaban usando los ríos como sumideros de desechos y terminan saturados. Muchos ríos han muerto por la contaminación; la muerte de un río es la muerte de una parte de la sociedad. Se destruye un ecosistema que, en nuestra relación afectiva con el entorno, representa vida, abundancia y continuidad. Ravi Agarwal en su serie *Alien Water* (2004-2006) recorre estos espacios moribundos y bucea en la idea del río como una parte viva de su organismo, con su propio latir; como una extensión de sus venas. Destruir un río es destruir el pasado, el presente y el futuro de una sociedad.

El fotógrafo Mustafa Habdulaziz con su proyecto *Water*²⁸ ha profundizado en la relación del hombre con el agua. Un recorrido en solitario por 32 países representando la situación actual del agua, la gestión, la escasez, su contaminación, su uso industrial e incluso político, como frontera o muro de separación. Habdulaziz preparó durante un año su proyecto y comenzó por Sierra Leona. De esta primera etapa destaca la imagen *Kru Bay, Freetown, Sierra Leona* (2012), donde se aprecia una imagen bastante representativa de las consecuencias de los desechos. Un joven aparece “flotando” ante un paisaje infinito donde cielo y mar se funden. Pero el espectador enseguida se percata de que el protagonista de la imagen no es la persona, ni el entorno, sino la porquería que se acumula como sedimento en la orilla del océano. Todos los materiales plásticos y restos de desperdicios que puedan flotar terminan irremediabilmente en las aguas de los océanos.

27 VIDAL LIY, Macarena (20/12/2015). “El arte contra la contaminación”. *El Cultural. El País*. Pag 35. Madrid. Grupo Prisa.

28 <http://www.mustafahabdulaziz.com/water/>



Mustafa Habdulaziz
Kru Bay, Freetown, Sierra Leona
del proyecto *Water*
2012

Una vez en las aguas de los océanos los restos plásticos recorren todo el globo terráqueo arrastrados por las corrientes acuáticas. Chris Jordan nos habla del largo recorrido de la basura. Su serie *Camel Gastrolith* (2016)²⁹ es una continuación de su afamada serie *Mydway* (2006). Jordan nos presenta la imagen de una escultura realizada por más 500 bolsas de plástico, trozos de metal, vidrio y otros restos de materiales plásticos; la pieza es un vídeo en el que la escultura gira lentamente acompañada de una suave música y una tenue iluminación. La escultura no es obra de Jordan, se la envió desde Dubái su amigo Marcus Eriksen, un científico especializado en el análisis de la basura que investigó el contenido de los estómagos de los camellos que aparecen muertos en el desierto de Arabia. La basura que escapa de Dubái alimenta a los camellos, que acaban muriendo. Jordan crea de esta forma una especie de vigilia por un camello que pone de relieve la insostenibilidad de nuestro modelo de desarrollo.

29 <http://www.chrisjordan.com/gallery/camel/#gastrolith>

Chris Jordan
Camel Gastrolith
2016



Jordan reflexiona de forma general en su obra sobre el mundo del desperdicio. Desde 2006 y en un proyecto aún en curso ha venido investigando las consecuencias de la contaminación de los océanos tomando como ejemplo la isla de Midway en el Pacífico norte y situada a 2.000 millas del continente más cercano, donde anidan para la puesta miles de albatros. Las imágenes de Jordan son contundentes y directas: cadáveres de los albatros descompuestos que revelan la causa de su muerte, la ingesta de decenas de piezas de plástico.

De nuevo Jordan nos revela la inmensa cantidad de basura que en este momento está circulando por todos los mares y océanos del mundo. La basura forma parte de nuestras vidas y de nuestro mundo. Tanto es así que la producción de residuos ha generado cambios en la faz de la Tierra.

Chris Jordan
Midway
2006



3.4 Un océano de basura

Platón describió en sus textos la existencia de una gran isla en medio del océano, La Atlántida, que supuestamente existió hace miles de años y que desapareció bajo las aguas. Hoy la Atlántida vuelve a resurgir como resultado de la acumulación de basura. El mito del continente perdido se ha hecho realidad gracias a los desperdicios plásticos que las sociedades de consumo han estado arrojando durante décadas al mar y que, por la acción de las corrientes marinas, han acabado acumulándose en el denominado 7º continente. Una inmensa balsa de plástico situada en el Pacífico y que ocupa una superficie de 3,4 millones de km², 7 veces la superficie de España.³⁰ La Isla de Midway de la que Jordan nos habla se encuentra en el medio de esta gran isla.

Las fuertes corrientes marinas provocan un remolino en el norte del océano Pacífico en el que se acumulan ingentes cantidades de trozos de plástico no más grandes que el tamaño de una uña. Éstos están produciendo cambios en el hábitat natural ya que el plástico se ha convertido en el paraíso de insectos que han encontrado un entorno ideal para reproducirse de forma descontrolada, rompiendo así el equilibrio del sistema ecológico de la zona. Se estima que los peces de las profundidades del océano ingieren entre 12.000 y 24.000 toneladas de plástico por año³¹. Este enorme remolino o vórtice ha sido representado por el artista Daniel Canogar en su serie del mismo nombre.

“Vórtices se inspiró en el Gran Vórtice de Basura del Pacífico, una vasta acumulación de desechos marinos que flotan en el agua o bien se mantienen justo por debajo de la superficie. La mancha flotante de plásticos se acerca al tamaño del continente europeo. Es un vertedero flotante, el mayor que existe en toda la Tierra. Esta basura no sólo permanecerá ahí donde está en un futuro inmediato sino que, además, está creciendo a un ritmo alarmante, alimentada por

³⁰ Según datos de los investigadores del Instituto Scipps. DE JORGE, J (90/05/2012)”. “El continente de plástico del Pacífico crece de forma alarmante”. ABC. Grupo Vocento. Disponible en: <http://www.abc.es/20120509/ciencia/abci-continente-plastico-pacifico-crece-201205091040.html>

³¹ Ibid

Daniel Canogar

Vórtices

Mural fotográfico,
impresión chorro de tinta
sobre papel fotográfico
mate. 342 cm x 645 cm
2011



la producción global de objetos de plástico. El Gran Vórtice de Basura del Pacífico es una tragedia medioambiental que está empezando ahora a conocerse” (CANOGAR, 2011)

Pero quizás el proyecto artístico más relevante por su envergadura y repercusión ha sido el de Mandy Barker con sus series *Penalty*, *Shoal*, *Soup*, *Snow Flurri* o *Where*. Durante años ha recorrido el mundo acompañando a diversos científicos para recoger muestras de los restos de basura que aparecen en diferentes partes del planeta. Ha explorado el gran vórtice de plástico del norte del Pacífico hasta las inmensas balsas de objetos arrastrados al mar después del Tsunami de Japón de 2011³². En sus proyecto Mandy Barker nos demuestra cómo los peces en el Pacífico mueren por ingerir material plástico ya que todos los mares y océanos están contaminados con microfragmentos.

Al igual que Chris Jordan, Barker ha realizado este proyecto junto con el científico y artista especializado en desechos, Marcus Eriksen. Las composiciones del artista resaltan los objetos sobre un fondo negro que los transforma en materia flotante, en un universo de desperdicios. Cada una de las series está compuesta por diferentes piezas que representan

32 Para ver la magnitud de la destrucción producida por el Tsunami y la ingente cantidad de objetos que acabaron en el mar podemos usar una herramienta de Google Street View en la que se nos presentan las ciudades y pueblos antes y después del paso de las aguas: <https://www.miraikioku.com/streetview/en/?ll=38.419065,141.298584&h=74&p=-7&z=0>

diversidad de desechos que nos hablan de la sociedad de la que proceden. Desde miles de envoltorios de plástico con forma de animales del año nuevo chino de los helados que se venden en Hong Kong hasta los más de 700 de balones de futbol encontrados durante 4 meses en 41 países. Mandy Barker ha representado esta inmensa sopa de plástico en la serie *Soup* y sus consecuencias para la fauna marina, incluidos los albatros, que esta vez son representados con una composición circular de las 500 piezas de plástico que se pueden encontrar en los estómagos de las crías albatros del Pacífico Norte.



Mandy Barker
Penalty - The World
2014

Hasta hace poco no se tenían datos sobre la dimensión de la contaminación por plásticos de los océanos y mares. Según Marcus Eriksen, en un proyecto³³ que ha investigado los océanos del mundo en 24 expediciones entre 2007 y 2013, hay 268.940 toneladas de plástico flotando por los mares concentradas en diferentes remolinos o vórtices en el Pacífico norte, Pacífico sur, Atlántico norte, Atlántico sur y en el Índico.

33 <http://www.5gyres.org/the-plastic-problem/>

Frank Hallam Day realizó en el 2015 un reportaje sobre la vida de los pescadores artesanales de la costa de Ghana que apenas pueden sobrevivir de unos recursos esquilados por los grandes barcos de arrastre. En varias de las imágenes del reportaje se puede apreciar la contaminación por plástico que existe no sólo en la playas de la costa sino también mar adentro. Los pescadores tienen que separar manualmente los diferentes tipos de peces y crustáceos de entre los restos plásticos que las redes han atrapado. El mismo fenómeno se puede observar en Vila Joiosa, Alicante en un reportaje de la fotógrafa Mónica Torres en 2016.



Frank Hallam Day
Ghana Artisinal Fishing
2015

Mónica Torres
Pescadores en Vila Jiosa, Alicante
2016



3.5 Los recolectores de basura: el desperdicio como elemento estético

Hasta ahora hemos analizado los artistas que han trabajado en torno al desperdicio de una forma crítica y resaltando la presencia constante de la basura en nuestro entorno. Sin abandonar la misma senda crítica podemos agrupar a los artistas que se caracterizan por ser recolectores de basura. Los desperdicios que se acumulan, son seleccionados, clasificados y ordenados para componer imágenes en las que prima una estética racional.

Los entes que mantienen vivo el sistema de objetos sobre el que nuestra sociedad se construye terminan básicamente de tres formas: en un vertedero, quemadas o en el mar. Por lo que los materiales no orgánicos que escapan al proceso de descomposición y reaprovechamiento del medioambiente acaban produciendo una contaminación en la tierra, el mar o el aire a través de su quema. Como veremos, los artistas se acercan a estos santuarios del derroche e intentan extraer la belleza dentro del caos. Bárbara Fluxá con sus fotografías e instalaciones sobre la moderna arqueología del desperdicio, Barry Rosenthal con su serie *Found in nature*, Mandy Barker con piezas como *Penalati*, Mao Pann con su proyecto *Phoenix recyclin project*, el proyecto *One Plastic Beach* del matrimonio Lang o el fotógrafo Alejandro Durán se han instalado en la reflexión sobre los restos plásticos. Del mismo modo que Chris Jordan nos mostraba los desechos del gran vórtice del Pacífico en los cadáveres de los albatros estos autores se transforman en pacientes recolectores de objetos en las playas. Sus trabajos revelan la presencia de basura hasta en los lugares más remotos.

Desde 1999 Richard Lang y Judith Selby Lang han estado recorriendo Kehoe Beach, una remota playa a orillas del Pacífico, recogiendo pacientemente los restos plásticos que llegan arrastrados por las olas. Mediante una cuidada recopilación y organización recomponen estos objetos sin uso y crean pequeñas piezas llenas de colorido. Esta segunda vida para objetos destinados al desecho revelan nuestra cultura del usar y tirar. Tapones de botellas, cepillos de dientes, piezas de juegos infantiles, peines y bisutería entre otros muchos componen un mosaico del desperdicio. La playas de las reservas naturales de las costas del Pacífico se llenan de

estos objetos arrojados en algún río al otro lado del mundo. Es la nueva historia del mensaje en la botella que recorre miles de kilómetros para pedir ayuda.

Del mismo modo Barry Rosenthal se considera un recolector. Los objetos arrastrados hasta la playa son modelados por el agua, el viento y el roce con la arena; en ocasiones es la naturaleza la que vuelve a esculpirlos, haciendo desaparecer su forma original. Rosenthal traslada estos objetos a su estudio y crea una narrativa en las similitudes por color, forma y usos creando composiciones armónicas.



**Richard Lang y
Judith Selby Lang**
Chroma Purple
de la serie *Chroma*
2011

Barry Rosenthal
The Wall de la serie *Found in
Nature*
2007-2014



La española Bárbara Fluxá lleva años trabajando la transformación del paisaje por la cultura del “usar y tirar”. En sus proyectos *Paisaje cultural I y II* y (2005-2006), *Reconstrucciones ecológicas* (2003-2005) y en *Objetos encontrados* (2002-2005) se mete en la piel de una arqueóloga contemporánea que desentierra y muestra en una vitrina museística los restos de la sociedad de consumo. “*No hay tiempo para el disfrute ni para la*

posesión. En la vitrina, en el museo, desde la fría distancia del cristal quizá seamos capaces de detener el tiempo por un momento, parar el ritmo vertiginoso de nuestra sociedad, para establecer y descubrir nuevos vínculos con nuestra propia cultura material”³⁴.

En la misma línea se enmarca el trabajo de Paho Mann. Después de realizar la serie *Objet* en la que nos mostraba y catalogaba todos los objetos de su casa, Mann se encamina a investigar el lugar en el que tarde o temprano acabarán los 3.290 objetos que atesora: el vertedero. El autor se traslada hasta el centro de procesamiento de basuras de Phoenix, en el acaban parte de los desechos de la ciudad. “*El tema central de este proyecto revela que el análisis de lo que poseemos y consumimos habla acerca de nuestra identidad y nuestra cultura, y que este examen pone de relieve la importancia de tomar decisiones bien pensadas sobre lo que hacemos con estos objetos*”³⁵. Mann también cataloga y organiza la inmundicia por gamas cromáticas para luego superponer los objetos creando un retrato abstracto de la basura.

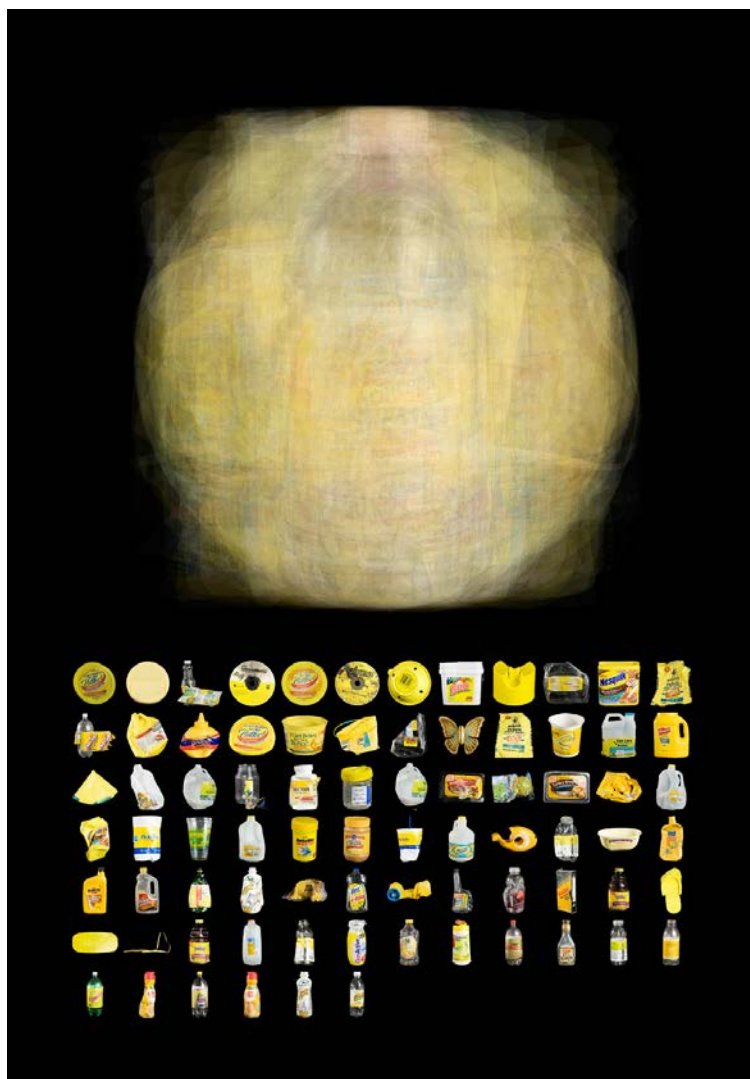


Bárbara Fluxá
Paisaje Cultural II
Esles
 2005

34 De la web de la autora. Disponible en <http://barbarafluxa.blogspot.com.es/2007/06/reconstrucciones-arqueologicas.html>. Consultado en septiembre de 2016.

35 Traducido del original del autor “Central to my understanding of this project is that looking at what we own and consume reveals something about our identity and culture, and that this examination underlines the importance of making thoughtful choices in what we do with these objects.” Disponible en <http://phoenixrecyclingproject.org/about>

Paho Mann
Yellow Plastic de la serie
Phoenix Recycling Project
2009



Alejandro Durán es un artista nacido en Méjico en 1974 y afincado en Brookling, donde ha desarrollado su carrera como artista plástico. De igual manera que los anteriores creadores, Durán quedó asombrado ante la acumulación de basura en las costas de Méjico, concretamente en las playas de Sian Ka'a, Reserva de la Biosfera en la península del Yucatán. Los paraísos más remotos también han sido afectados por la contaminación; las corrientes oceánicas arrastran hasta la playa desechos procedentes de todas partes³⁶. Ya no existen playas vírgenes, todas

³⁶ Las nuevas tecnologías digitales nos permiten pasear por algunas de estas playas y poder observar de qué manera la contaminación por plástico está presente en las orillas. https://www.google.com/maps/@19.8921326,-87.4309173,3a,75y,29.99h,85.81t/data=!3m6!1e1!3m4!1s0bT2ehd27_yJtYmmx-Z-Kg!2e0!7i13312!8i6656

las playas del mundo han sido violadas por la acción de hombre aunque no hayan sido casi pisadas por éste. En su proyecto Sources³⁷ Durán fotografía de forma individual los desechos e investiga en qué país fueron fabricados. Las playas de esta zona paradisíaca están habitadas por envases de todo el planeta: una botella de Jamaica, un medicamento de Barbados, una crema de Italia, un matacucarachas de México, un desodorante de la India, un spray de Rusia, un jabón de manos de Korea del Sur, una colonia de Francia, una loción de España, una cerveza san Miguel exportada a Filipinas, una pasta de dientes de Costa Rica, un bote de leche en polvo de Dinamarca, un analgésico de Suiza y otros envases de Tailandia, Marruecos, Argentina, Turquía, Alemania, Chile, Martinica, Singapur, Brasil, Colombia, Inglaterra, Guatemala, Malasia, Gabón, Panamá, Taiwan, Noruega, China, Honduras, Polonia, Bélgica, Libia, Australia, Indonesia, Japón, Venezuela y Estados Unidos. En total 50 nacionalidades.

Durán ha realizado diversos proyectos de denuncia que cabalgan entre la intervención del espacio y la imagen como registro de la obra, pero también como una pieza en sí misma. En la línea de Mandy Barker, Barry



Alejandro Durán

Derrame

2010

Manuel Sendón

Crebas

2009

Rosental, Richard Lang y Judith Selby, el autor mejicano recoge los restos plásticos y los ordena cromáticamente creando una pieza en el mismo lugar de donde estos salieron.

También el fotógrafo gallego Manuel Sendón reflexiona sobre los objetos que el mar escupe. Antes de que el plástico lo inundara todo, las playas eran lugares donde aparecían objetos sorprendentes; cada cierto tiempo llegaba desde un país remoto restos de otra cultura. Hoy la llegada masiva de objetos ha acabado con esto. La basura también se ha estandarizado y serializado. Sendón recolecta estos restos y los fotografía en la propia playa creando un parque de esculturas. Rescata la esencia escultórica que posee cualquier objeto, hierros oxidados, cajas de plástico y restos de redes se transforma en una escultura que se planta frente al horizonte.

3.6 La basura con forma humana

Hemos podido constatar que, efectivamente, los desechos de nuestra sociedad, los desperdicios que se producen para mantener vivo el sistema de usar y tirar, las inmundicias del capitalismo de ficción, son la materia prima para muchos artistas que recrean este paisaje contemporáneo buscando nuevas representaciones. Algunos transforman la basura en seres vivos, como por ejemplo Greg Segal con su serie *Detritus* (2008). Segal utiliza un tono humorístico en sus imágenes para hablarnos de la generación de desperdicios. Estos se transforman en figuras con apariencia humana que reaparecen de entre los desechos y reintegrarse en nuestra sociedad.

En la misma línea trabaja el fotógrafo Fabrice Monteiro con su serie *The prophecy* (2015). Este autor se sorprendió tristemente al regresar a su Senegal natal de las calamitosas condiciones de las costas de Dakar. Si observamos el mapamundi, la capital de Senegal se encuentra casi a la misma altura que las costas de la península del Yucatán en las que Alejandro Durán desarrolló su trabajo. Fabrice Monteiro se encuentra con el mismo problema: toneladas de basuras plásticas se acumulan en las playas debido al gran remolino de detritos plásticos que también existe en el Atlántico norte y sobre todo en la bahía de Dakar, que recoge todos los desechos que la ciudad tira al mar. En los años cuarenta del siglo pasado la bahía era considerada como uno de los lugares más



bellos del mundo; hoy en las playas se acumulan montañas de desperdicios y su arena se ha vuelto negra por los vertidos de aceite y petróleo. Para denunciar esta situación Monterio inicia un proyecto de *crowdfunding* con el que poder llevar a cabo una serie de imágenes en colaboración con el diseñador senegalés Doulsy Monteiro. El autor es muy crítico con las ONG internacionales que realizan campañas contra la contaminación con unos valores y unos referentes occidentales que la cultura africana no entienden. En Senegal y gran parte de la África negra se tiene una cultura animista, una creencia que dota de espíritu a todas las cosas animadas e inanimadas. Monteiro trata de crear con esta serie un nexo de unión entre pasado y presente. La profecía se sirve de los mitos de la cultura senegalesa, de los genios, para explicar a las nuevas generaciones la importancia de no contaminar el medioambiente. Según el autor la basura plástica se ha convertido en uno de los grandes problemas de África, las nuevas generaciones han incorporado los paisajes

Greg Segal

Detritus

2008



Fabrice Monteiro

Sin título de la serie The prophecy

2014

del desperdicio a su imaginario. Han nacido en un lugar donde los restos plásticos forman parte del paisaje. Monteiro da vida a estos desperdicios y los transforma en espíritus que advierten de este problema.³⁸

3.7 Reciclado, registro y recolección

Todos los trabajos analizados hasta ahora ponen de manifiesto una profunda preocupación por las consecuencias de un modelo de consumo insostenible. Los espacios del desechos no son visibles a primera vista. El sistema esconde sus desperdicios, los quema, los entierra, los oculta en el mar e incluso los exporta a lejanos países. Los artistas nos revelan las grietas de este sistema de ocultación por el que emanan los verdaderos paisajes que rodean la sociedad de consumo. Los bosques, los desiertos, los ríos y mares contaminados se muestran como una llamada

³⁸ Opiniones del autor extraídas de la entrevista realizada por Christian Niedan para la revista The Mantle el 24 de junio de 2015. Disponible en <http://www.mantlethought.org/arts-and-culture/photographic-confrontations-fabrice-monteiro-interview>

de atención sobre el destino de nuestras basuras. Los creadores quedan obnubilados ante paisajes irreales que parecen sacados de una película sobre un futuro apocalíptico. Una profunda crítica rodea estos trabajos de denuncia que se sirven de la fotografía documental y de creación para lanzar una reflexión sobre un sistema a todas luces insostenible.

Hemos observado, por lo tanto, que los artistas que se ven atraídos por el desperdicio de objetos lo hacen desde tras puntos de vista fundamentales que podríamos resumir en las tres erres de la fotografía de basura. Por un lado estarían los artistas “recicladores” que utilizan la basura como materia prima en sus obras para generar imágenes basadas en referentes iconográficos de nuestra sociedad. Por otro lado están los que “registran” la basura como denuncia de los excesos del sistema productivo de objetos. Y finalmente existen los “recolectores” que recogen, seleccionan y clasifican los desechos desde una mirada estética.

Hay otros autores, mucho más minoritarios, que revelan en sus proyectos los diferentes usos que se dan a la basura en distintos países, la mayoría en vías de desarrollo industrializado. Por ejemplo las latas de comida se reutilizan como macetas, las chapas de las botellas acaban como elementos decorativos, las latas de refrescos se transforman en camiones de juguete, los cubos de plástico en instrumentos de percusión o las cápsulas de Nesspreso en la materia prima de un mundo infinito de abalorios. Muchas veces estos actos se presentan como sostenibles. Es cierto que se le da una segunda vida a los objetos pero no están transformando los procesos industriales lineales en circulares. Se está retrasando la aparición del desecho que finalmente se hará realidad.

El fotógrafo Eric Lafforguede realizó un reportaje de tribus que transforman la basura en joyería. Muchas tribus a lo largo del continente africano han integrado los desechos de la sociedad de consumo, a la cual son ajenas, en sus accesorios y modas tradicionales.

Una de estas fotografías es utilizada como imagen promocional por el festival Internacional Recuore de Arte y Sostenibilidad. Ligar la sostenibilidad a este tipo de imágenes puede transmitir la idea de que podemos seguir consumiendo objetos ya que alguien sabrá sacarles partido en algún lugar. Como hemos afirmado el mejor desperdicio es aquel que no se produce y una sociedad que transite hacia la sostenibilidad deberá

Eric Lafforguede

Tribes Turn Trash Into Jewelry

Sin fecha especificada



reintegrar sus desperdicios en los ciclos productivos. En las imágenes que hemos analizado sobrevuela una clara idea: no es posible asumir un sistema de envases de un solo uso, es necesario recuperar los usos tradicionales en los que los envases eran infinitamente reutilizados.

3.8 Perímetros del desperdicio: construir sobre nuestra basura

La basura y el cómo deshacernos de ella siempre ha sido un quebradero de cabeza para las sociedades más avanzadas. Hemos estudiado de qué manera los vertidos acaban en zonas remotas, desiertos, ríos y océanos. Pero uno de los espacios donde de forma natural se acumula la basura es en los anillos que rodean las ciudades. En este epígrafe estudiaremos los diversos trabajos que han analizado el desperdicio que se produce en la áreas urbanas y sus alrededores.

Antiguamente existían toda una serie de profesiones que hoy han desaparecido en los países más industrializados. Recuperaban, clasificaban y reutilizaban los restos que otros depreciaban. Lewis W. Hine retrató las profesiones que se instalaban en las zonas más humildes de las ciudades y vivían de los desperdicios y Eugene Atget retrató a los traperos de París. Hoy estas profesiones se mantienen en los países en vías de industrialización donde la basura es una fuente de ingreso para muchas familias. Un siglo después de las imágenes de Atget, el fotógrafo mejicano Carlos

Cazais nos presenta una imagen con un contenido parecido al del fotógrafo francés. Los trapos y restos de ropajes con los que comerciaban los traperos parisienses son sustituidos un siglo después por mujeres que viven del plástico desechado en una serie sobre las condiciones de vida en la capital de Egipto después de la caída del antiguo régimen.



Eugene Atget

Traperos en el distrito de Valmy, París
(The Bettman Archive)

1913



Carlos Cazais

Sin título. De la serie El Cairo
2015

Desde que las ciudades empezaron a crecer a partir de la Edad Media siempre se han enfrentado al problema de los desperdicios. En el caso de El Cairo la basura se acumula en las azoteas de los edificios como se plasma en los diferentes trabajos sobre los perímetros urbanos del fotógrafo Anthony Hamboussi (1969). Este autor egipcio-estadounidense se mueve con soltura por los espacios fronterizos donde las zonas industriales deterioradas van dando paso a las zonas residenciales que la ciudad necesita para ir creciendo. Son cinturones colmados de restos industriales y que acaban convirtiéndose en vertederos improvisados. En su serie *Cairo Ring Road*³⁹ queda patente que la ciudad se asienta sobre sus propios excrementos. Hamboussi retrata con su cámara de gran formato los paisajes del abandono y los desechos que han nacido en los anillos exteriores de la ciudad y sobre los que luego se asentará la ciudad. Utilizando los mismos referentes, el fotógrafo Alexander Gronsky estudia los perímetros del desperdicio sobre los que crece Norilsk ciudad del norte de Rusia considerada uno de los puntos más contaminados del planeta.

Alexander Gronsky

Norilsk

2013

Anthony Hamboussi

Terrat Gesr Al Bahr, Al Qalyubia Governorate. De la serie Cairo Ring Road

2009-2014



Bas Princl, toma una posición aún más distante, incluso inquietante para hablar sobre la ampliación de ciudades como Estambul, El Cairo, Ammán, Beitut y Dubái. La basura en los techos de El Cairo también llaman su atención. Es más, Carlos Cazais con un estilo más periodístico,

Anthony Hamboussi con una mirada más reflexiva y Bas Princel en su continua búsqueda de espacios surrealistas llenos de tensión han escogido la misma panorámica de los basurales en los tejados de El Cairo.



Básicamente, las ciudades han ido creciendo sobre sus propias inmundicias. Los perímetros de las ciudades se llenan de restos que ésta desecha. Estos espacios de transición ya fueron representados en los años ochenta del siglo pasado por Keith Arnatt con el trabajo *Miss Grace's Lane* (1986–1987). El artista conceptual presenta unas imágenes en las que se aprecia esas zonas en las que lo urbano va mutando a lo natural, que aún conservan restos tanto de uno como del otro. En la actualidad son destacables los trabajos de los españoles Ignasi López y Carlos Albala que también se han sentido atraído por esos espacios que no son ni urbanos ni naturales y en los que tanto los elementos naturales como los objetos desechados por la ciudad y los lugares abandonados quedan fuera de contexto. El primero, en la serie *Agroperiferics* (2012)⁴⁰, representa a través de los huertos de las periferias la integración entre lo natural y los objetos desechados que se reutilizan para diversos usos agrícolas: somieres, pilas, neumáticos, llantas, bañeras, botellas de plástico encuentran nuevos usos en estos espacios. En la serie *Nostalgia periurbana* (2008)⁴¹ que realizan conjuntamente los dos autores, muestran

El mismo referente de las azoteas de un barrio del Cairo se repite en las imágenes de **Anthony Hamboussi, Bas Princel y Carlos Calzais**

⁴⁰ <http://ignasilopez.com/agroperiferics/nggallery/page/3>

⁴¹ <http://www.carlosalbala.com/nostalgia-periurbana/>

la crudeza de estos espacios que quedaron abandonados y que esperan un nuevo crecimiento de la ciudad. Son lugares de silencio y recuerdos que han sucumbido a los tiempos de la especulación.

Andrés Medina en su proyecto *Río* va un paso más allá y se adentra en los espacios perimetrales en los que la naturaleza toma protagonismo pero en los que sigue existiendo el rastro del hombre que rompe el equilibrio. Los ríos de los alrededores de las grandes urbes se transforman en lugares donde conviven naturaleza, ocio y contaminación. La orillas aparecen pobladas de restos de la sociedad de consumo y las aguas están contaminadas, pero estos espacios se pueblan de pescadores y paseantes que buscan en ellos las resquicios del esplendor natural.

Andrés Medina
Río. Work in progress
2016



A nivel internacional debemos mencionar el trabajo *Spaces in-between* de Bharat Tsikka sobre los espacios periféricos de la India en los que queda patente el abandono de estos lugares de transición colonizados por fábricas abandonadas, carreteras a medio construir y estructuras desamparadas. Quizás el problema de los desperdicios perimetrales queda más

claro en la serie de Camille Michel, *Abandonment* (2014)⁴² en la que retrata la vida de los últimos inuit⁴³ que viven en Uummannaq, una remota isla en el norte Groenlandia. Las imágenes nos muestran la vida de los inuit, su forma de pescar, cazar, su ocio, sus ritos y tradiciones pero también las consecuencias de la occidentalización de la cultura. Los inuit han vivido de forma natural sin generar desperdicios que la naturaleza no pudiera absorber, pero ahora se importan productos modernos que no pueden ser reciclados y que se acumulan en los perímetros de este pequeño poblado. Es un ejemplo del paso de una sociedad tradicional a una moderna a través de la acumulación de residuos. Y es que al llegar la modernidad y el desarrollo de la sociedad del consumo de objetos los asentamientos urbanos se enfrentan todos al mismo dilema: ¿qué hacemos con la basura?

Camille Michel

Abandonment. Uummannaq

Greenland

2014

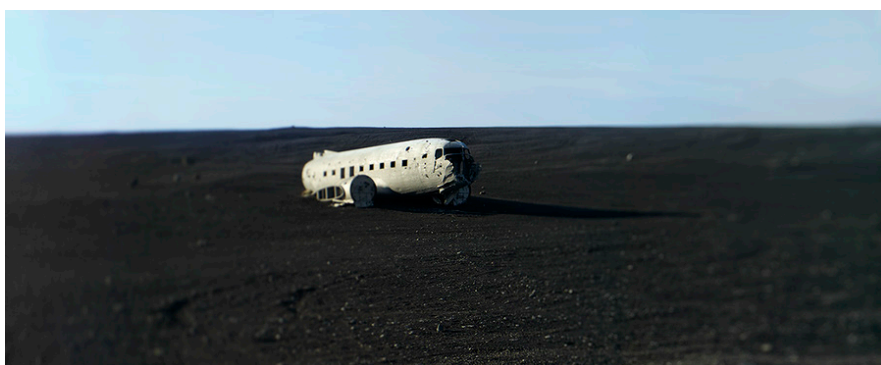


42 <http://camillem.net/index.php?/stories/les-derniers-hommes-2014/>

43 Es el nombre común con el que se nombra a los pueblos esquimales de las regiones árticas del continente americano.

La fotografía Friederike Brandenburg en *Zurückgelassen* también rastrea los restos de la civilización en las supuestas naturalezas intactas. Los espectaculares paisajes próximos al círculo polar son territorios casi deshabitados pero que se ven salpicados por materiales y maquinaria abandonadas que transforman la belleza en decadencia. Las imágenes buscan relaciones estéticas forzadas que crean estampas absurdas sobre nuestra relación con el entorno virgen y revelan la ausencia de una cultura de la restauración.

Islandia, uno de los últimos territorios vírgenes visitados por Brandenburg, llamó también la atención del fotógrafo Alfonso Zubiaga. Un avión abandonado en medio una planicie se convierte en un referente compartido que revela la fragilidad de estos espacios aún no conquistados por una naturaleza exuberante.



Alfonso Zubiaga

Road 1 Iceland

2013-2014

Friederike Brandenburg

Zurückgelassen

2010

Actualmente la basura se traslada a decenas e incluso cientos de kilómetros de las ciudades para ser tratadas, quemadas o enterradas. Los desagües de las grandes ciudades costeras se adentran decenas de kilómetros mar adentro para desaguar su red de alcantarillado.

“En California, la descarga de las alcantarillas se realiza ahora a once kilómetros mar adentro. Los residuos sólidos se transportan muy lejos de los límites de la ciudad, incluso a estados vecinos. Los residuos tóxicos se transportan a países “subdesarrollados” (¿para acelerar su desarrollo?).” (LYNCH 2014: 56)

3.9 Los paisajes del *e-waste*, una metáfora de la sociedad de la información.

Los casos de exportación de basura tecnológica a terceros países son ya un problema nivel mundial. Sólo el sector de las nuevas tecnologías de la información mueve a nivel global 3,8 billones de dólares y se estima que esta cifra aumente a 4,3 billones de dólares en 2018⁴⁴. Según la asociación GSM existen ya en el mundo más de 7700 millones de terminales, más que la población mundial⁴⁵. Los lanzamientos de productos tecnológicos se superponen unos con otros y son celebrados a bombo y platillo creando una expectación inusitada que lleva a miles de personas a hacer cola durante días para ser los primeros en hacerse con la nueva



AFP

*Imagen distribuida a nivel global
para ilustrar el lanzamiento del
Iphone 6
septiembre de 2014*

44 Según estimaciones del informe 2014 de la “Sociedad red” elaborado por el Ministerio de Industria, Energía y Turismo, a través del Observatorio Nacional de las Telecomunicaciones y de la Sociedad de la Información disponible en http://www.ontsi.red.es/ontsi/sites/default/files/informe_anual_la_sociedad_en_red_2014_edicion_2015.pdf

45 GSMA es la asociación de operadores móviles a nivel global. En su web se puede observar en tiempo real el crecimiento en el número de terminales móviles en el mundo: <https://gsmaintelligence.com>

terminal. Las empresas de comunicación, para asegurar la permanencia de sus clientes, ofrecen cada poco tiempo un nuevo modelo de teléfono con mejores prestaciones que el anterior.

Lo mismo sucede con el resto de aparatos electrónicos: por la celeridad en las necesidades de consumo las nuevas tecnologías son rápidamente desechadas para ser sustituidas por otras con mejores prestaciones. El problema de la basura tecnológica entonces se resuelve con la exportación a otros países que no tienen legislación sobre gestión de residuos y contaminación ambiental. Pero realmente la contaminación no entiende de fronteras. Los países del mundo desarrollado exportan la contaminación que ellos no quieren emitir a otros países; pero como hemos visto tarde o temprano los desechos estarán de vuelta. Es una contaminación en diferido.

Hemos mencionado con anterioridad el trabajo de *Still Life* de la artista francesa Valerie Belin. Gran parte del trabajo de esta creadora ha girado en torno a las diferentes representaciones del cuerpo, la identidad y el artificio. Con sus series de tamaño enorme y casi siempre en blanco y negro Belin toma una actitud distante en sus trabajos y se enfrenta con una precisión técnica admirable a sus retratos ya sean de personas u objetos. En el año 2005 publicó la serie *Pallets*, en la que retrataba los restos tecnológicos listos y empaquetados en pallets para su transporte. Los desechos tecnológicos apilados por grupos de pantallas, consolas y torres de ordenador se transforman en un grupo escultórico, en un tótem del desperdicio y en un símbolo del olvido. Las computadoras que han almacenado parte de nuestra memoria colectiva acaban formando un monumento de memorias digitales olvidadas.

Los residuos retratados por Belin seguramente acabarán en algún vertedero de África o Asia. Gran parte de los productos electrónicos están fabricados de tal forma que son muy difíciles de reciclar, por lo que son exportados a remotos parajes para que se extraiga el plomo, níquel, cromo y mercurio mezclados con elementos plásticos que tienen que ser quemados para poder separarlos. La quema produce un humo tóxico que puede causar daños neuronales, respiratorios y cancerígenos.

La fotógrafa Sophie Gerrard ha explorado estos paisajes del desperdicio.



Sophie Gerrard

Bangalore, India de la serie E -

Wasteland

2006

Valerie Belin

Untitled de la serie Pallets

2005

*“Cada año, miles de toneladas de viejos ordenadores, teléfonos móviles, baterías, cables, cámaras antiguas y otros desechos electrónicos se tiran en el vertedero o son quemados. Miles más se envían, ilegalmente, de Europa, Reino Unido y EEUU a la India y otros países en desarrollo para el “reciclaje”. Algunos se envía como chatarra, algunos como donaciones de caridad”.*⁴⁶

India se ha convertido en uno de los vertederos más grandes del mundo para los desechos electrónicos, altamente tóxicos. Estos residuos contienen plomo, cadmio, mercurio, estaño, oro, cobre, PVC, bromato, cloro y fósforo. Muchos de estos metales pesados son extremadamente perjudiciales para seres humanos, animales y plantas.

También son tristemente famosos los vertederos de Ghana a los que llegan contenedores de Occidente con basura tecnológica que es reaprovechada en todos su componentes. Para recuperar sus partes metálicas las piezas plásticas son quemadas, lo que produce densas humaredas de emisiones



Pieter Hugo

Sin Título de la serie Error permanente

2009-10

⁴⁶ Traducido del original de la web de la artista: “Each year, thousands of tons of old computers, mobile phones, batteries, cables, old cameras and other e-waste are dumped in landfill or burned. Thousands more are shipped, illegally, from Europe, the UK and the USA to India and other developing countries for ‘recycling’. Some is sent as scrap, some as charity donations.” Disponible en <https://www.sophieherrard.com/work/e-wasteland/>

tóxicas que se moverán libremente por todo el planeta. En el plano físico, los basurales representan la desigualdad del sistema capitalista: muchos de los elementos necesarios para la fabricación de los equipos electrónicos y digitales proceden de los mismos países que reciben los desperdicios. Los metales y minerales que mueven la sociedad de la información se extraen de países en vías de desarrollo que sufren la “maldición de los recursos”⁴⁷, exportan materias primas e importan los desperdicios de la sociedad de la información pero no de los productos manufacturados. Sólo una parte del mundo puede disfrutar de los beneficios de las TIC.



Nyaba Leon Ouedraogo

Sin Título, de la serie

Infierno de cobre

2008

Diversos autores se han acercado a este basural tecnológico que se ha transformado en el referente iconográfico de la basura tecnológica que producen los países hiper-desarrollados. Son dos autores africanos los que destacan en este ámbito, el sudafricano Pieter Hugo y el fotógrafo de Burkina Faso Nyaba Ouedraogo. Ambos ponen de manifiesto las duras condiciones de vida que se dan entre las densas humaredas tóxicas.

⁴⁷ Richard Auty utilizó este término a principios de la década de los noventa del siglo pasado para describir la paradoja que se daba en los países ricos en recursos naturales pero pobres económicamente. Diversos estudios posteriores, como los de Jeffrey Sachs y Andrew Warner han demostrado esta relación entre abundancia de recursos naturales y pobreza económica.

Se describe un paisaje arrasado por la contaminación, un terreno apocalíptico más cercano a un campo de batalla. Con su serie *Infierno de cobre* (2008) Ouedraogo tiene un sentido más periodístico: en sus imágenes intenta documentar lo que sucede en este lugar con encuadres narrativos y próximos a una lógica periodística que artística. En cambio, el sudafricano Pieter Hugo mantiene una posición más distante, más reflexiva. Los trabajadores de estos basurales aparecen sobre una cortina de humo negro y sobre un terreno oscurecido por los restos plásticos quemados.

La basura tecnológica que acaba en las periferias de las ciudades o en remotos países son una representación de la realidad que se da en la sociedad de la información. Construimos nuestros recuerdos gracias a las tecnologías de la comunicación que se han transformado en una extensión de nuestra memoria. Existe un paralelismo entre la incapacidad de interpretar la avalancha de información de las nuevas sociedades y la imagen de los basurales tecnológicos; nuestros recuerdos de experiencias reales que se habían almacenado de forma digital acaban desechadas en un basural, nuestra memoria y nuestra capacidad de interpretar la realidad termina en un vertedero. Los cables retorcidos, los discos duros desechados, las carcasas de las computadoras, la inmundicia digital de nuestra sociedad de la información son la metáfora de la desmemoria que producen las TIC. Es una especie de materialización física del espacio virtual. Como describe Martín Prada, existen en la última década diversos intentos de materializar físicamente los datos provenientes de los espacios virtuales de la red (MARTÍN PRADA 2012: 217). Pues efectivamente estos intentos ya se habían materializado en los vertederos tecnológicos. Como afirma Canogar, caminar sobre dos metros de circuitos electrónicos te hace sentir el zumbido de toda la información que han procesado esos chips. (IBARZ 2009).

4. Los paisajes del desperdicio

4.1 Los estratos de la basura. Las nuevas geologías

Es indudable que los desechos se han convertido en una parte esencial de nuestros paisajes. El arte no puede eludir el hecho de que vivimos rodeados de objetos y materiales degradados y abandonados. El recorrido desde el interior de una gran ciudad hacia los espacios naturales que

la rodean pasa ineludiblemente por un cinturón de desperdicios donde se van acumulando los restos de la sociedad de consumo. El cinturón de óxido se ha denominado a la zona que rodea las ciudades norteamericanas donde se asentaban las grandes fábricas industriales que han quedado abandonadas por el cambio de modelo productivo. Este mismo modelo se ha seguido en Europa: las ciudades han ido llenando los espacios que antes ocupaban los cinturones industriales y los vertederos en los que se enterraba la basura y los despojos de las manufacturas. Paradójicamente es en estos cinturones industriales donde han nacido en los últimos años los grandes centros de la cultura. Un caso paradigmático es el del Guggenheim, diseñado por Frank Gehry, en Bilbao, modelo que otras muchas ciudades del mundo han seguido. La ciudad vasca regeneró el cinturón industrial en los años noventa con edificios espectáculo que se transformaron en verdaderas piezas de arte a las que se visitaban como tal. Las prácticas expositivas y los espacios museísticos se transformaron en una instalación en sí mismas que respondían a las demandas de una sociedad-espectáculo. El hecho de que la nueva cultura se construya sobre nuestras inmundicias es toda una alegoría de nuestro modelo de desarrollo.

Las grandes extensiones de desperdicios han sido representados por variados autores en diferentes épocas. Aunque en la base de todos estos autores existe un ánimo de reflexionar sobre las consecuencias de la economía lineal y extractiva, existen dos formas básicas de representar estos espacios:

1. Por un lado están los autores que escenifican estos lugares de manera directa, mostrando la cara más cruda del basural, presentando imágenes que transmiten el hedor de los desperdicios, evidenciando un paisaje apocalíptico de la sociedad de consumo y revelando las duras condiciones de vida de los trabajadores/habitantes del vertedero. Son autores que utilizan la fotografía como una crónica de la realidad, con unos gustos estéticos más cercanos a las necesidades de espectacularización de la realidad tan demandada por los medios.

2. Pero por otro lado nos encontramos con los fotógrafos que buscan la estética en los ritmos visuales que produce la acumulación, rastreando una composición posible dentro del caos para rehacer panorámicas desde una perspectiva artística; rediseñan el paisaje con elementos iconográficos contemporáneos pero manteniendo una cadencia clásica en la ejecución, creando verdaderos murales pictóricos que responden a un lenguaje más tradicional pero con elementos representativos de la sociedad actual. Son imágenes con una lectura más pausada que nos invita a recorrer todos los elementos compositivos y recrearnos en el detalle.

En algunos casos los paisajes del desperdicio se transforman en una versión actualizada del paisaje tradicional. Las suaves colinas de la campiña inglesa, que el gusto romántico transformó en la iconografía tradicional del paisaje, se transforman en montañas de desperdicios, las brumas matutinas en nubes tóxicas, los colores de la naturaleza en los ocre de los óxidos y los amarillos del azufre, las composiciones típicamente alpinas con lagos y escarpadas cordilleras en charcos ponzoñosos y montañas de despojos. Los autores se mueven entre la denuncia y la atracción estética, en su serie *Intolerable Beauty: Portraits of American Mass Consumption* (2003-2005)⁴⁸ Chris Jordan reflexiona sobre la paradoja de sentirse atraído por la destrucción.

*“Estoy consternado por estas escenas, y sin embargo, atraído por ellas con asombro y fascinación. La inmensa escala de nuestro consumo puede parecer desolador y macabro pero también extrañamente cómico e irónico, incluso oscuramente hermoso; para mí esto es una característica constante de una asombrosa complejidad”.*⁴⁹

48 <http://www.chrisjordan.com/gallery/intolerable/#cellphones2>

49 Traducido del original de la web del autor: “I am appalled by these scenes, and yet also drawn into them with awe and fascination. The immense scale of our consumption can appear desolate, macabre, oddly comical and ironic, and even darkly beautiful; for me its consistent feature is a staggering complexity”. Disponible en <http://www.chrisjordan.com/gallery/intolerable/#about> Recuperado en mayo de 2015.

Y es que la mirada del fotógrafo cuando observa a través de la cámara se transforma en una mirada estética que busca proporciones, rimas visuales, ritmos cromáticos, líneas que dialogan, curvas que conectan partes de la imagen. La composición de la foto hace que se busque la armonía allá donde se supone no debería existir. En 1945 George Rodger entró en el campo de exterminio nazi de Bergen-Belsen para documentar las brutalidades del régimen nazi. Ante él se extendía un paisaje aterrador: una alfombra de cuerpos esqueléticos y montañas de cadáveres.

“Tiempo después contó que, en un momento dado, mientras sacaba fotografías, se avergonzó al darse cuenta de que estaba tratando de buscar a través de su visor la composiciones más armoniosas de aquellos cadáveres. Pero ésa es, precisamente, la primera labor del fotógrafo: hacer la mejores fotografías posibles.” (BADGER. 2009:92)

Efectivamente una parte del trabajo de fotógrafo viene supeditado a la cadencia de los ritmos visuales que se esconden en la realidad, aunque ésta diste de los cánones clásicos de lo que se puede considerar bello. Los trabajos de Edward Burtybsky, Chis Jordan, Alex Maclean, Yann Arthus Bertrand, Eric Aupol, Jan Staller y Andreas Gursky se recrean en la estética del desastre. Todos intentan denunciar los excesos del sistema y las consecuencias del modelo extractivo industrialista pero desde la armonía de la composición de la imagen. Tanto es así que un vistazo rápido a alguna de esta imágenes puede llevar a pensar que estamos observando el típico paisaje clásico. La lógica compositiva responde a la construcción cultural del paisaje pero también, como ya hemos comentado, responde a una necesidad biológica. Los paisajes verdes con lagos cristalinos y zonas arboladas responden a las necesidades que teníamos como primates de buscar lugares ricos en agua, que aseguraban la existencia de plantas y animales que cazar, del mismo modo que proveían de espacios de refugio y zonas seguras que permitían prever el riesgo. Efectivamente y de forma natural algunos de estos autores recrean este tipo de paisajes en sus piezas sobre los basurales. En un segundo plano aparecen los rasgos característicos del paisaje tradicional pero recompuestos con los materiales de la sociedad del desecho.

**Eric Aupol***Sin título.* De la serie*Paysages de verre*

2008

Donna Conlon*Synthetic landscapes*

2007

Las forma en la que Eric Aupol se acerca al desperdicio tiene la doble vertiente que pone de manifiesto la dualidad del arte contemporáneo en el que entran en juego la denuncia y la estética. Al aproximarse en una primera ocasión a las imágenes de gran formato de Aupol da la sensación de acercarnos a un paisaje natural. La selección de la realidad que ha hecho a través del encuadre recuerda a los gustos del paisaje tradicional. Pero en una segunda fase de observación, esta vez con más atención, la obra muestra su cometido de denuncia. Las supuestas montañas nevadas revelan su verdadero yo: montañas de desperdicio. Aupol aborda los paisajes generados por la acción humana desde una estética de paisaje clásico pero con una fuerte crítica a lo absurdo de nuestro sistema productivo. Los paisajes del desperdicio son crudamente bellos pero al mismo tiempo terriblemente reales. Las montañas de vidrio de millares de parabrisas de coches son “*vertederos de corte geológico de una historia de consumismo, estas capas reflejan el funcionamiento de nuestra sociedad en relación a la superabundancia de materiales y a la falta de recursos energéticos*” (FULCHERI 2013:132).

También Donna Conlon en *Synthetic landscapes* (2007) reconstruye los espacios contemporáneos a través de paisajes del desperdicio. Las colinas verdes de los cuadros clásicos se convierten en montañas de botellas recicladas, las cordilleras nevadas en montículos de envases de plástico y los mares bravos en restos de cristales.

Del mismo modo que los paisajes de Aupol y Conlon se pueden confundir con los paisajes tradicionales europeos, las obras del artista chino You Lu pueden parecerse a primera vista a los grabados de Hokusai. Con la misma lógica pero con un lenguaje oriental You Lu examina los cambiantes paisajes contemporáneos que han sufrido una



You Lu

*Autumn Mist in the
Mountain with Winding
Streams*
2007

profunda transformación por el brutal desarrollo urbano y la constante generación de residuos. Son imágenes en las que entran en conflicto las armoniosas composiciones tradicionales en las que respeta incluso el enmarcado circular y los elementos agresivos de la basura y la contaminación atmosférica. Es un diálogo entre pasado y presente, entre la naturaleza y el ser humano. Los elementos naturales de Hokusai, las cadenas montañosas, las cascadas, los valles y lagos son representados con montones de escombros, vertederos de basuras y mallas de protección verdes que actualmente ocupan el paisaje arquitectónico chino. Son piezas que expresan la sensación de estar en construcción constante y al mismo tiempo en continua destrucción. El país oriental está viviendo una batalla entre lo tradicional, que está siendo destruido, y lo moderno que se erige sobre sus ruinas.



Edward Burtnysky

Ferrous Bushling #18
Hamilton, Ontario De la
serie *Urban Mines*
1997

Basurama

Desguace Hermanos López,
Carretera de Toledo A-42, km
24. Parla (Madrid)
2006

Jan Sattler

Sims Recycling Center, New Jersey,
de la serie *Metal Recycling*
2010

Los paisajes del desecho también aparecen representados por Jan Staller⁵⁰. Este autor norteamericano, que ha retratado los espacios posindustriales de las ciudades norteamericanas, se ha interesado por las escenas que generan la acumulación de desperdicios. Aunque el gusto por el óxido de las zonas abandonadas en los perímetros metropolitanos ha estado presente a lo largo de su trayectoria, nos interesa destacar su serie *Metal Recycling* (2010-2011) en la que se aprecia la búsqueda de los ritmos visuales en los ocre de los óxidos, los reflejos de los metales desechados o los perfiles recortados sobre el horizonte de las montañas de cubos prensados de hojalata.

También son destacables muchas de las series de Svetlana Ostapovici dedicadas a los paisajes de los centros de reciclaje y procesamiento de metales y basuras. La imágenes de Staller y Ostapovici entroncan con la estética que años atrás Edward Burtnysky desarrolló en la serie *Urban Mines* (1997). El autor también se detiene en los detalles de las texturas de los óxidos, los cubos prensados, los hierros retorcidos y la policromía

50 <http://www.janstaller.net/>

de las latas. Edward Burtsynsky lleva 30 años dedicados a representar las profundas transformaciones de nuestro entorno, ha recorrido el mundo entero buscando las profundas cicatrices que el hombre ha realizado sobre la tierra.

En España el colectivo Basurama también se ha detenido en estos paisajes de la ruina contemporánea. Las montañas de desperdicios son el eco de una sociedad derrochadora que abandona los objetos cuando pierden su valor de uso o su valor simbólico. Como afirma Jose Luis Pardo:

“En rigor, el proceso por el cual algo se convierte en basura puede ser descrito como un proceso de descualificación: las cosas se vuelven basura cuando su servicio hace que pierdan las propiedades que las califican como siendo estas o aquellas cosas, tales y cuales, y se convierten únicamente en esa “cosidad” fluida y sin cualidades que se acumula en los vertederos y cuya regeneración pasa, según diríamos, por lograr que vuelva a adquirir las propiedades perdidas, que recupere su cualidad y su calidad.” (2006)

Chris Jordan también ha quedado atrapado por la mismas representaciones, en la serie *Intolerable Beauty: Portraits of American Mass Consumption* (2003-2005) desarrolla de manera más amplia estos conceptos. Jordan se siente atraído por la estética de la destrucción; sus paisajes tienen la intención de remover conciencias ante los desmanes de nuestro sistema de consumo. Dentro de esta serie están ampliamente representados los nuevos paisajes del deterioro: la acumulación de objetos desechados que esperan una nueva transformación o un eterno descanso se muestran siempre con un toque paisajístico que recuerdan a las geografías del mundo natural. También con un gusto más geométrico, podemos



Chris Jordan

Scrap Metal, Seattle 2003 de la serie *Intolerable Beauty: Portraits of American Mass Consumption* 2003-2005

Svetlana Ostapovici

Metal Recichyn
2009

observar contenedores apilados creando coloridas moles cúbicas, cientos de barriles metálicos dispuestos en hileras o amontonados a modo de retícula de panal de abeja. Los miles de palés apilados recuerdan a un paisaje urbano de altos edificios masificados. Según el autor esto restos industriales son la evidencia de un apocalipsis a cámara lenta; las líneas cromáticas que se generan por la superposición de materiales de desperdicio recuerdan a las líneas de erosión que se pueden observar en el Gran Cañón. El río Colorado ha esculpido este paisaje erosionado durante millones de años, los cortes geológicos que quedan a la vista son el resultado de la acumulación de sedimentos de las diferentes eras geológicas. Hoy los diversos tonos de ocre responden a un proceso de destrucción mucho más acelerado y que simbolizan la profunda erosión que sufre nuestro entorno para poder alimentar el sistema industrialista.

Daniel Canogar da un paso más allá y rehace el paisaje de los estratos geológicos desde la mirada de un creador de imágenes. La serie *Otras geologías* (2005) traslada a un espacio más reflexivo y controlado los mismos



Daniel Canogar

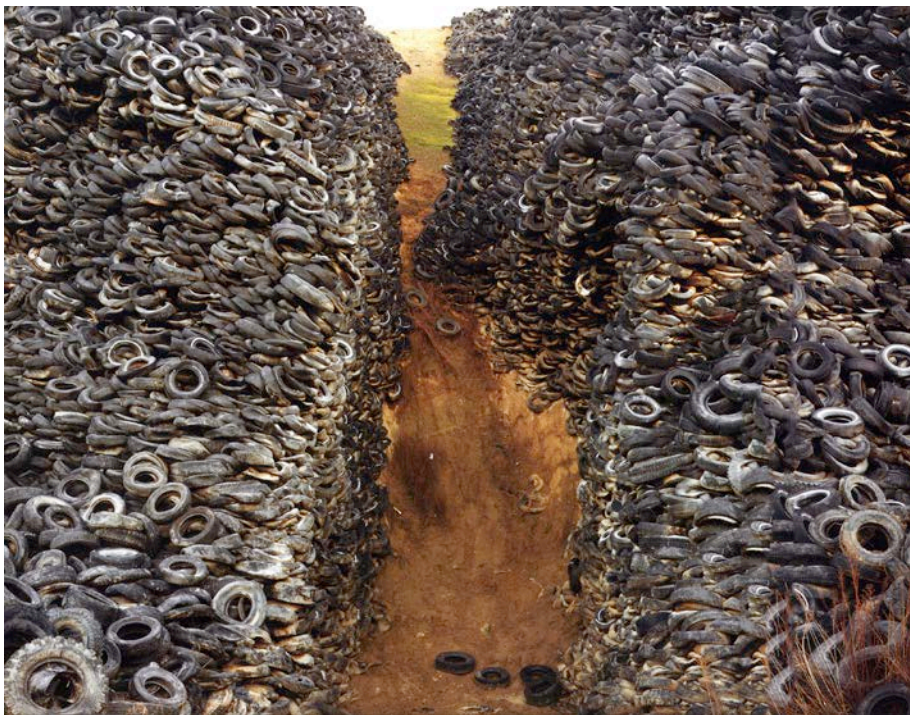
Otras Geologías
2005

iconos que hasta ahora hemos visto. Las piezas representan los objetos descartados por la sociedad de consumo que engullen a las personas. Los desperdicios se muestran en grandes murales que representan el consumo de masas que nos devora como seres humanos; los cuerpos que aparecen son tratados también como desechos. Cuerpos desnudos de hombres y mujeres de diferentes edades quedan aprisionados entre los estratos geológicos del consumo. Quizás la pieza más representativa en la que mejor se aprecia el concepto de sedimento, la idea de estrato

geológico, es la pieza número 4 de la serie, en la que se entremezclan diferentes materiales (plásticos, cintas de VHS, restos plásticos, basura tecnológica, pilas desechables, cableado electrónico, juguetes de plástico) y que nos transporta a la era geológica del antropoceno con la que hemos dejado nuestra impronta como especie sobre la Tierra.

4.2 Los vertederos de neumáticos: el petróleo hecho objeto

Siguiendo la línea argumentativa del paisaje como estrato geológico de la era del antropoceno podemos detenernos en la imágenes que se han tomado de los inmensos cementerios de neumáticos en los que diversos creadores visuales han puesto su foco de atención. Oscuras cadenas montañosas crean una representación sombría de los denostados paisajes naturales. El neumático es un símbolo de nuestra cultura del automóvil, metáfora de la velocidad y de la aceleración de la modernidad. Los neumáticos que después de recorrer decenas de miles de kilómetros quedan abandonados y paralizados en montañas de desperdicios;



Edward Burtynsky

Westley, California. 37,55° N

121,20°W

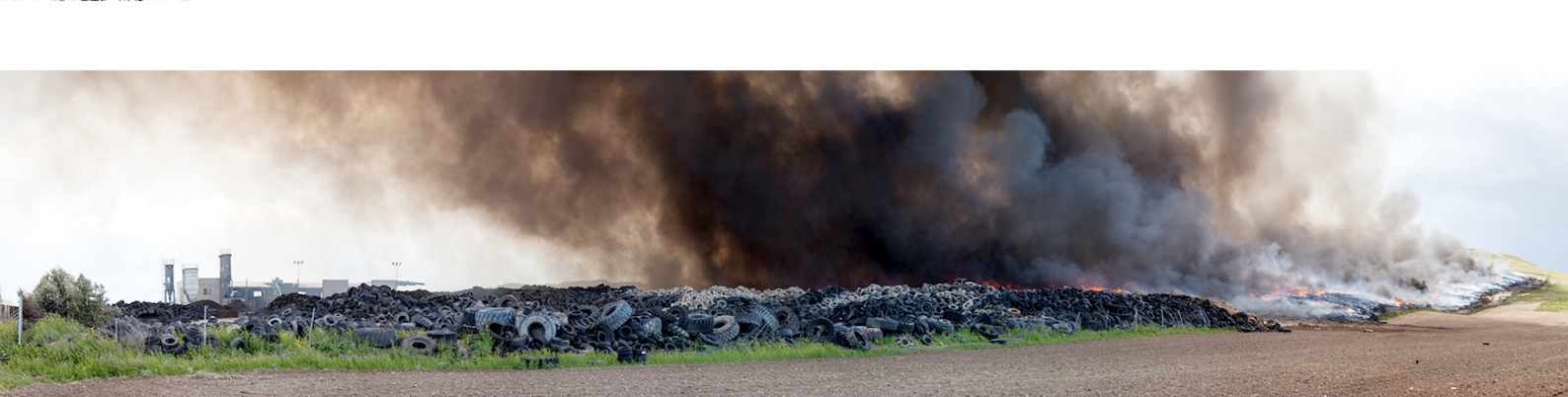
1999

están compuestos por una gran diversidad de materiales como el caucho, metales y otros 200 componentes como el azufre, que es altamente contaminante.

Edward Burtynsky y Alex Maclean han recorrido estas montañas de neumáticos que se transforman en expresiones de las fuerzas económicas que mueven la sociedad. Como hemos apuntado en el capítulo II, la industria de los neumáticos ha creado un sistema de reciclado que reutiliza las ruedas desechadas para generar nuevos productos. Como ya apuntamos, la estética de estos procesos de reciclado se tiñen de verde como ejemplo de un sistema sostenible. Pero la realidad nos vuelve a confirmar que este tipo de sostenibilidad que nace del sistema del libre-mercado tan sólo responde a una rentabilidad económica a corto plazo y no a una verdadera preocupación por el medioambiente.

Algunos de estos depósitos de neumáticos son perfectamente visibles desde el aire, manchas negras que se extienden centenares de hectáreas. Un buen ejemplo es el cementerio de neumáticos de Seseña (Toledo) en el kilómetro 34 de la carretera de Andalucía donde se acumulan millones de neumáticos en casi 10 hectáreas de superficie. En el año 2006 el colectivo Basurama ya llamó la atención sobre este paisaje de ruedas que crecía al mismo tiempo que la megaurbanización levantada en plena burbuja inmobiliaria para acoger a más de 40.000 personas.

Entre el año 2014 y el 2016 pude realizar un seguimiento de este depósito de neumáticos, uno de los mayores de Europa. Durante las diferentes estaciones el paisaje cambiaba a su alrededor pero la montaña negra permanecía. Surgía la pregunta: ¿cuánto tiempo podría tardar tal magnitud de residuos en desaparecer de forma natural? ¿décadas, siglos, milenios? Tal acumulación de desperdicios suponen un atrayente foco representativo para cualquier fotógrafo, los contrastes entre el material artificial y los cambiantes colores de la naturaleza transmiten la idea de permanencia. El tono negruzco de las ruedas desechadas recuerdan el origen de nuestro enorme desarrollo: el petróleo. Su destino final es irremediable: la emisión de gases tóxicos por su quema. En mayo de 2016, tras años de acumulación, el depósito ardió durante un mes por un incendio intencionado. La columna de humo nos recordó durante semanas la intensa contaminación que produce la quema de los combustibles



Miguel S. Moñita

Depósito de neumáticos de Seseña

2014-2016

fósiles; eran las señales de humo que avisaban de un futuro incierto. Este incendio ponía fin a años de litigios administrativos que habían mantenido en un limbo de ilegalidad a este paisaje del desperdicio. La emisión de toneladas de sustancias tóxicas a la atmósfera solucionaron el embrollo administrativo; por fin los burócratas podían estampar el sello de “caso cerrado” a costa de unas emisiones que permanecerán décadas en nuestro medioambiente.

Cada una de las piezas que aparecen a miles en estos murales de despojos ha tenido un pasado de uso, es una memoria colectiva de nuestra forma de vida, es una huella de nosotros mismos:

“Esta huella que dejamos en el objeto es muy significativa, al desprendernos de ellos tiramos a la basura una parte de nosotros. Así pues, podemos decir que nuestra identidad queda almacenada en el material informático, ordenadores, cintas... donde acumulamos datos, imágenes, que forman parte de nuestras experiencias y vivencias. De algún modo toda esta información acaba almacenada en la basura”.
(CANOGAR 2009)

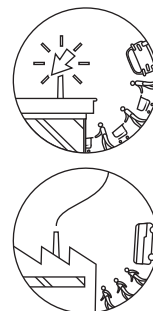
Estos paisajes son la consecuencia de los valores sentados por la modernidad. El mundo ha sido visto como un proveedor de materias primas al que hay que acudir cuando algo se necesita. Efectivamente esto siempre ha sido así, hemos aprovechado los recursos naturales para nuestro beneficio. El problema actual es la escala de esta extracción y la transformación en productos manufacturados que no pueden ser absorbidos por la naturaleza.

“Como ven ustedes, aquí no basta con hablar de “crisis de la modernidad” si no se dice al mismo tiempo que lo que ha entrado en crisis es la utopía de un mundo sin basura —un mundo ordenado, en el cual cada cosa esté en su sitio—; que la modernidad, a pesar de ser la sociedad del excedente, del despilfarro, del derroche y de la “inmensa acumulación de basuras”, era también la sociedad que soñaba con un reciclaje completo de los desperdicios, con una recuperación exhaustiva de lo desgastado, con un aprovechamiento íntegro de los residuos” (PARDO 2006).

La existencia de un mundo sin desechos es una utopía que no encaja dentro de la lógica capitalista. El cortoplacismo en los beneficios que el sistema impone no permiten establecer una sociedad libre de basura creando así un paisaje de la acumulación.

CAPÍTULO IV

Las representaciones del desarrollo urbano, un modelo que da la espalda a la naturaleza



1. Los modelos urbanos

En este capítulo analizaremos las representaciones de la sostenibilidad de los territorios contemporáneos a través de los espacios urbanos. En la representación de las ciudades aparecen muchos de los valores que predominan en nuestra sociedad y son una constatación de la aceleración, el crecimiento desmedido, la masificación, la atomización del individuo, la planificación cortoplacista, la irrigación masiva, la mercantilización del espacio, la especulación, la producción constante de desechos, la polución atmosférica y la contaminación pluvial y, en definitiva, de la insostenibilidad.

“La vivienda dice mucho de acerca de los valores individuales y culturales. Hay tendencias en las viviendas que son transitorias, haciendo que las viviendas sean, de un extremo a otro del país más homogéneas y monótonas, algo que tiene mucho que ver con la similitud de las legislaciones, como en el caso de la zonificación, las normativas, los tipos de financiación y la estrategia del mercado así como los materiales de construcción” (MACLEAN 2003 :236)

El capitalismo del hiperconsumo vende como señal de identidad el poder construir una personalidad diferenciada y especial a través de los objetos que poseemos. El hogar también se ha transformado en un espacio de autorepresentación, una república independiente de vida. Pero los diferentes trabajos que analizaremos a continuación revelan de qué manera el capitalismo arrasa con cualquier intento de diferenciación que no responda a los cánones de rentabilidad cortoplacistas impuestas por el sistema. Como sostienen Lipovetsky y Serroy:

“Al no hacer suyos más que la rentabilidad y el reino del dinero, el capitalismo aparece como una apisonadora que no respeta ninguna tradición, no honra ningún principio superior, ni ético, ni cultural ni ecológico. [...]

El capitalismo aparece así como un sistema incompatible con la vida estética digna de ese nombre, con la armonía, la belleza, la satisfacción. La economía liberal destruye los elementos poéticos de la vida social; produce en todo el planeta los mismos paisajes urbanos fríos, monótonos y sin alma, impone en todas partes las mismas libertades de comercio, homogeneizando los modelos de los centros comerciales, urbanizaciones, cadenas hoteleras, redes viarias, barrios residenciales, balnearios, aeropuertos: de este a oeste, de norte a sur, se tiene la sensación de que estar aquí es como estar en cualquier otra parte”. (LIPOVETSKY y SERROY 2015: 7-8)

Efectivamente esta homogenización de los estándares constructivos ha conformado diversos proyectos fotográficos de diferentes artistas que han analizado esta monotonía que se extiende a nivel global y que pone en serio peligro la sostenibilidad planetaria ya que responde a una lógica de beneficio a corta plazo que nada tiene que ver con los ritmos pausados y a largo plazo que la naturaleza requiere.

Durante el periodo de investigación hemos detectado dos bloques generales en los que diferentes creadores trabajan; éstos representan tres prototipos de crecimiento insostenible que se han extendido a nivel global:

1. Por un lado analizaremos las representaciones del modelo urbano californiano como representación de los valores del *American Way Of Life* y ejemplo de una forma de crecimiento que se extiende en la horizontalidad del territorio. Dentro de este modelo hemos creado las siguientes subdivisiones:
 - a. Lo geométrico se impone a lo orgánico: analizaremos la estética de la cuadrícula urbana norteamericana.

- b. La tramoya de la felicidad capitalista: observaremos cómo el modelo californiano se ha extendido por el mundo como una representación de los valores del libremercado.
 - c. La fitofilia aparente: analizaremos la generalización de la estética del campo de golf como iconografía del bienestar económico.
2. En segundo lugar examinaremos el modelo oriental como icono de la masificación y del acelerado crecimiento que se extiende en la verticalidad de grandes construcciones.
 3. Para finalizar estudiaremos la representaciones del modelo de crecimiento de los países emergentes asiáticos y el modelo Dubaití como la expresión del más absoluto derroche.

La extensión de estos modelos de crecimiento suponen la extensión de la crisis ecológica, repetir estos patrones es repetir un modelo insostenible y cortoplacista.

2. La arquitectura y fotografía, una historia en común.

Fotografía y arquitectura siempre se han dado la mano. Desde el nacimiento del nuevo medio se realizaron mayormente imágenes de motivos arquitectónicos y paisajes como consecuencia de los largos tiempos de exposición necesarios que complicaban la captura de figuras humanas. Los elementos constructivos siempre han tejido una compleja red de relaciones estéticas con la fotografía, los autores han explorado la armonía de la ciudad, los ritmos de sus calles, sus caóticas periferias, los procesos de construcción y posterior abandono. Por lo tanto, analizar las imágenes de los espacios arquitectónicos nos ayudará a entender las representaciones de nuestra sociedad.

El crecimiento urbano ha supuesto uno de los grandes motores económicos del sistema capitalista. En los años sesenta del siglo XX surgió el interés por representar el desarrollo urbano través de la fotografía. Primero fueron Estados Unidos y Europa donde las *nuevas topografías* mostraron inéditas formas de representar el paisaje pasando de la

representación de la naturaleza como espacio sublime y admirable a la representación de un paisaje más cercano. Los fotógrafos comenzaron a retratar el perímetro de las grandes ciudades, los espacios de transición, las infraestructuras de la sociedad industrial, el abandono y la decadencia de una sociedad en permanente transformación. Robert Adams, Robert Frank, Lewis Baltz, Bernd y Hilla Becher, Joe Deal, Frank Gohlke, John Schott, Stephen Shore y Henry Wessel, Jr. se erigieron como los representantes de un nuevo paisaje más involucrado con el medio en el que reflexionaban sobre los modelos de crecimiento capitalista, el medio ambiente y la identidad social a través del paisaje. La nueva forma de mirar que iniciaron August Sanders y Eugène Atget, la imágenes de Berenice Abbot y Walker Evans y las fotografías de Ed Ruscha sentaron las bases de una fotografía del territorio que ha culminado el siglo con los alumnos de la escuela de Düsseldorf como máximos exponentes de la fotografía contemporánea. Como afirmaba Robert Adams:

El paisaje que nos ofrece, en mi opinión tres verdades: la geografía, la autobiografía y la metáfora. La geografía es a veces aburrida, si se trata sola; autobiografía suele ser trivial, y la metáfora puede ser ambigua. Pero o si se toman juntas [...] las tres clases de representación se fortalecen unas a otras y realzan aquello por lo que todos luchamos para que quede intacto: el cariño por la vida. (ADAMS citado por Badger, 2009: 154)

En la última década algunos de los espacios preferidos por los creadores para representar las nuevas topografías se han trasladado a los países en crecimiento. Al mismo tiempo que el modelo de consumo europeo y norteamericano se especializaban en analizar y gestionar el deseo, la producción se externalizó y las fábricas se llevaron a los países periféricos. Las factorías precisaban de millones de personas que trabajaran para transformar las materias primas en productos de venta global. Mucha población se trasladó del campo a la ciudad generando una enorme demanda de vivienda. Los BRICS¹ crecieron a base de *bricks* con un altísimo coste medioambiental.

¹ BRICS es el acrónimo de las nuevas potencias emergentes Brasil, Rusia, India, China y Sudáfrica.

Lógicamente los fotógrafos que buscaban representaciones sobre el modelo de crecimiento trasladaron sus cámaras a estos países y han estado analizando los acelerados cambios que se han dado en estos países. Las mega ciudades de decenas de millones de habitantes crecen a un ritmo vertiginoso.

**Kowloon***Hong Kong 2008**Houston II*2010

Las nuevas formas de observar el territorio que beben de los gustos de la *New Topography* quedan plasmadas en la interesante obra del fotógrafo Sze Tsung Leong. De familia de origen chino, nacido en México y criado en los Ángeles, vive en Nueva York, donde ha desarrollado un profundo interés por el paisaje urbano global. La multiculturalidad de su experiencia vital se traslada a una obra que nos permite analizar las diferentes formas de desarrollo a través del mundo. Con una composición siempre idéntica, Leong toma una posición alejada y distante que nos permite observar los diversos patrones y estructuras que conforman la ciudad. En su obra vemos un resumen de los diferentes modos de asumir el desarrollo urbano en los que quedan plasmados los valores culturales globales y locales. En sus series *Cities*, *Horizons* y *History Images* se puede observar claramente el modelo extensivo de Estados Unidos, el desarrollo más orgánico de las viejas ciudades o el desmesurado crecimiento vertical de las grandes urbes sudamericanas y asiáticas.

3. La arquitectura espectáculo y la arquitectura sostenible

De forma tradicional la arquitectura se ha entendido desde dos vertientes diferenciadas: la arquitectura de la élite para la élite y la arquitectura popular. La primera era un tipo de arquitectura que los que ostentaban el poder utilizaban para impresionar al pueblo. Las construcciones se cargaban de simbología y suponían un desafío técnico y estético que siempre buscaba diferenciarse de lo anterior. Los edificios monumentales se caracterizaban por tratar de dominar el espacio, no se pretendía la integración en la naturaleza, al contrario, se procuraba dominarla, imponerse sobre ella, modificarla y destruirla. Son obras con autor reconocido y es la que se estudia en las universidades.

Pero paralelamente siempre ha existido la construcción popular que ha quedado fuera de las universidades. Es la arquitectura sin arquitecto, donde prevalecía el valor de uso sobre el valor simbólico y desaparecían las pretensiones estéticas. Se usaban los materiales próximos, las técnicas constructivas se adaptaban al medio y conservaban aquellos procedimientos que se demostraban útiles y duraderos. Las construcciones mantenían un equilibrio con el entorno porque éste era el que proveía de todo lo necesario para sobrevivir. Como afirma Muñoz en sus reflexiones sobre la habitabilidad *“los trayectos han ido siendo remplazados por apariciones apresuradas que cubren trayectos entre fines, y éstas tienden a reducirse a limitarse de tiempo y contacto y en esas condiciones no pueden aportar la continuidad y la causalidad que necesitamos para construir vida”* (MUÑOZ, 1998: 61).

Por ejemplo en el norte de España, en los valles del interior de Asturias, durante siglos las familias habían establecido una convivencia armoniosa con su entorno. El bosque en el que vivían era el que les proveía de alimento, cobijo y materiales para la construcción de viviendas y herramientas. Cada zona del bosque cumplía una función específica y cada planta y árbol era aprovechado de forma sostenible ya que las generaciones futuras dependían del buen uso de los recursos. Para arar las pequeñas parcelas se utilizaba el arado romano que se construía de una sola pieza para que fuera más resistente. El proceso consistía en seleccionar una rama de un árbol de madera resistente y a través de guías se

le iba dando la forma deseada. Es decir, una persona debía comenzar el proceso de transformación de la rama que su hijo continuaría para que su nieto pudiera usarlo como arado. Del mismo modo se iban seleccionando y guiando los mejores troncos y ramas para hacer los futuros pilares de las paneras, vigas para las viviendas, mangos para las herramientas, arietes, ejes de molino, etc. Las personas actuaban no solo pensando en su bienestar sino en el de las generaciones futuras, la vivencia de los campesinos minifundistas se enmarcaba dentro de un engranaje en la que ellos recibían el legado de sus antepasados y preparaban el terreno para los que estaban por venir. Los diferentes estilos arquitectónicos fueron surgiendo como respuesta a las necesidades sociales, las diversas condiciones medioambientales y los distintos materiales. La arquitectura era cooperativa, participativa y sostenible.

Hoy hemos perdido la capacidad de construir nuestra morada. Se ha producido una desconexión total con los modelos tradicionales de construcción que se habían ido perfeccionando durante milenios hasta conseguir hogares energéticamente viables y adaptados a las condiciones climáticas de la zona. La arquitectura, como el resto de elementos de la sociedad, se ha transformado en espectáculo, se ha asumido que la casa debe ser una representación de nuestro yo atomizado y que debemos diseñarla y decorarla según nuestra personalidad. Por lo tanto la arquitectura se ha alejado de los principios sostenibles y se ha transformado en una nueva y lucrativa herramienta del capitalismo de ficción.

Veremos cómo los trabajos de Robert Harding Pitman, Sthephane Coucutier, Alex Maclean, Tomás Zarza, Müich Epstein y Aleix Plademunt entre otros muchos ponen de manifiesto que los modelos constructivos se han estandarizado y homogeneizado a nivel global. Son modelos repetidos y serializados que descansan sobre los pilares de la homogenización de los gustos globales.

Desde la caída del bloque comunista y la instauración del *pensamiento único* también tomó fuerza a nivel mundial el proceso confusamente denominado globalización y definida por el Fondo Monetario Internacional como:

“Un proceso histórico. El resultado de la innovación humana y el progreso tecnológico. Se refiere a la creciente integración de las economías de todo el mundo, especialmente a través del comercio y los flujos financieros. En algunos casos este término hace alusión al desplazamiento de personas y la transferencia de conocimientos a través de las fronteras internacionales. La globalización abarca además aspectos culturales, políticos y ambientales más amplios” (FMI 2000).

Una parte de la sociedad se ha posicionado en contra de este proceso criticando las consecuencias sociales que esta provocaba. Instituciones internacionales como el Fondo Monetario Internacional y el Banco Mundial han sido el centro de feroces críticas desde diferentes grupos ligados a los movimientos sociales. Para García Roca:

“El proceso de globalización se sostiene y alimenta sobre la ideología del conquistador, que exalta la voluntad de dominio y avasalla la totalidad del planeta destruyendo sin compasión las singularidades que se le oponen. Lo que anima el proceso es el afán productivo con las prácticas de dominación conquista y colonización” (1998; 22).

Esto lleva a *“incurrir en errores perceptivos tan extraordinarios como pensar que vender nuestros productos a la totalidad del planeta o dominar los mercados del mundo es globalizar la economía”* (FOLCH 2011:41). Los modelos urbanos que hemos observado y que analizaremos a continuación ponen de manifiesto este concepto de la globalización.

4. Modelo californiano: el modelo soñado por el consumo.

4.1 El modelo urbano y la industria del entretenimiento.

Para estudiar las representaciones de la sostenibilidad analizaremos el modelo urbano californiano por dos razones fundamentales: por un lado, porque se ha impuesto a nivel global como la forma constructiva por antonomasia para las clases medias y altas y, por otro, porque es un modelo profundamente insostenible, que participa de manera directa en la elevada huella ecológica que tiene EEUU y que afecta de

manera definitiva al clima global. Estos inmensos barrios se extienden cientos de kilómetros y precisan de grandes extensiones de terreno y sobre todo agua, mucha agua. Es necesario crear grandes infraestructuras viarias para mover el parque automovilístico (casi un coche por cada dos personas) y acuíferas para regar los jardines, llenar las piscinas y mantener los campos de golf típicos del modelo californiano.

Este modelo se ha caracterizado por la opulencia. Pero para poder asegurar la continuidad de la especie humana sobre la tierra es necesario cambiar este modelo de consumo, no se trata por lo tanto de consumir de forma diferente, como prodiga la nueva revolución verde, sino de consumir menos. La base ideológica sería: ser más feliz con menos. Vivir con lo que se necesita, aunque no es fácil fijar los límites. Es necesario crear una cultura de la reutilización, la reparación y el reciclaje. Por lo que mantener la cultura actual del continuo estreno es inviable. Ted Trainer resume la idea con el grito ¡abandonad la opulencia!:

“La percepción fundamental debe ser que una sociedad justa y segura no puede ser una sociedad opulenta. Hemos sido embaucados por décadas de recursos baratos, fundamentalmente petróleo, haciéndonos creer que Los Ángeles proporcionan el modelo de desarrollo apropiado para la humanidad. Hemos llegado a asumir que la norma para todo el mundo puede ser una casa llena de aparatos eléctricos con dos coches en el garaje, y ellos para conducir treinta kilómetros para ir al trabajo, recorrer tres mil kilómetros en unas vacaciones y comer alimentos producidos en el otro extremo del planeta. Hemos visto que un puñado de nosotros puede vivir así, pero sólo si el resto no lo hace [...]”
(TRAINER citado por DOBSON. 1999: 96-97).

Después de la II Guerra Mundial las películas de Hollywood y las series de televisión se hicieron eco del decorado del *American way of life*: la felicidad del paraíso capitalista habitaba en una casa independiente, con un pequeño porche, jardín y un garaje para aparcar el automóvil que trasladaba cómodamente al ciudadano a los macrocentros comerciales donde una amplia oferta de consumo y diversión le aguardaba. La industria del entretenimiento nos mostró la vida de estos barrios residenciales donde las familias hacían copiosos desayunos a base de tortitas y

Marcus Lyon

Time out VI

Centro Comercial en
Houston, Texas, Usa

2010



cereales, practicaban *footing* por las amplias calles arboladas, cortaban el césped y organizaban barbacoas los domingos. Los ancianos pasaban su jubilación en campos de golf con verdes colinas e idílicas lagunas, los niños iban en bicicleta a jugar el partido de *baseball* y los adolescentes conducían enormes todoterreno de fiesta en fiesta.

Verdaderamente la industria del entretenimiento tuvo una enorme influencia en la creación de un imaginario colectivo global. Tan fuerte era esta influencia que de ella nació el término “iconosfera”, creado en 1959 por Gilbert Cohen-Séat para describir el entorno imaginístico que nació del cine y la televisión.

“La iconosfera se había constituido en las sociedades industrializadas, por lo tanto, tras un siglo que había asistido al invento de tecnologías y de modalidades expresivas de la imagen tan fundamentales como la fotografía, la litografía, el cartel, el fotograbado, la narrativa dibujada en los cómics o aleluyas, y el cine, medios que densificaron espectacularmente el capital icónico de los espacios activados y públicos las sociedades urbanas”. (GUBERN, 1996: 107)

La industria del entretenimiento global nació en el valle semidesértico californiano a principios del siglo XX. Los grandes estudios cinematográficos como Warner, Paramount o Disney se asentaron cerca de las colinas de Beverly Hills donde las estrellas mediáticas construyeron sus majestuosas mansiones. El modelo constructivo californiano tenía toda

**Iñaki Berguera**

*Collecting homes. Sun City, Maricopa
County, Arizona*
Julio, 2012

una industria a su disposición para vender el formato de la felicidad a través de las pantallas del mundo entero... y efectivamente así sucedió. Las casas con el tejado a dos aguas, las ventanas francesas, el porche, el jardín, la valla de madera y la chimenea humeante se han erigido como el símbolo global del hogar-refugio. Este modelo se repite a lo largo y ancho del mundo. Muchos de los escenarios que Gregory Crewdson utiliza para situar a su *hopperianos* personajes son los barrios residenciales

**Gregory Crewdson**

Dream House
2002

en los suburbios de las grandes ciudades. La estética cinematográfica hollywoodiense envuelve a las solitarias figuras atrapados en su cárcel de la comodidad. Son casas escasamente decoradas en su exterior que transmiten una falsa ilusión de calma.

Las ciudades de Estados Unidos han ido creciendo a base de anillos concéntricos alrededor del área metropolitana. Como explica Alex Maclean, en el centro del área metropolitana se combinan los edificios de apartamentos con las viviendas adosadas. Luego se encuentra lo que denomina zona gris, una zona degradada y semidespoblada donde se mezclan parcelas abandonadas y viviendas sociales. Después le sigue el primer cinturón suburbano, los barrios más antiguos donde llega el transporte público. Luego se llega a un cinturón de infraestructuras viarias que distribuyen el tráfico. A medida que se va abandonando el área metropolitana aparecen las enormes urbanizaciones coche-dependientes. Son viviendas de mayor tamaño, con jardín delantero ornamental y patio trasero privado.

“Independientemente de su densidad, las nuevas viviendas suburbanas tienen una configuración pobre, puesto que carecen de diversidad, tanto en su uso como el tipo de habitante. Tampoco existe diversidad en su diseño y arquitectura, ni son ricas en detalles. Como resultado las viviendas suburbanas son monótonas, estériles, ineficaces y poco adecuadas a los peatones” (MACLEAN 2003: 236)

Son formas constructivas que responden a los intereses del mercado y las entidades financieras, tan grandes como los préstamos financieros permiten. Este modelo económico está en el origen de la quiebra del sistema crediticio global. Por lo tanto podemos tomar este patrón constructivo como representación de la insostenibilidad ya que hipoteca el futuro a través del crédito financiero, la destrucción del territorio y la dependencia de los combustibles fósiles. El fotógrafo californiano Lewis Baltz ya describió en 1974 estos profundos cambios en los modos constructivos:

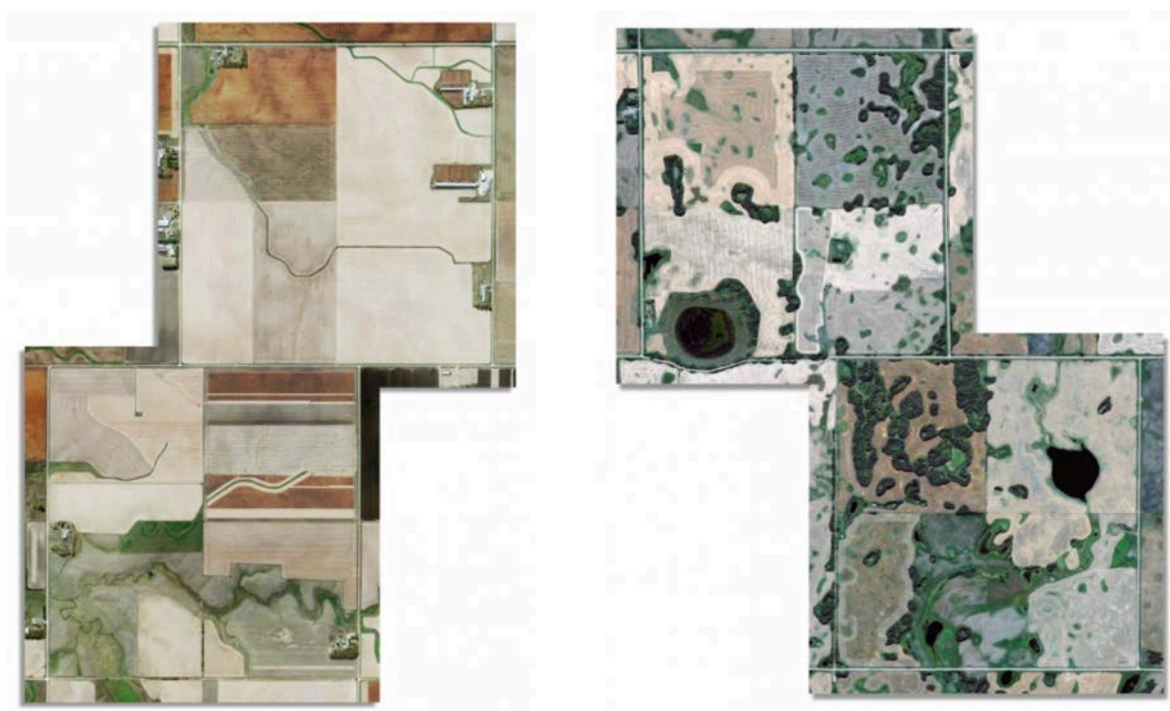
“Nací en una de las áreas de más rápida urbanización del mundo: el sur de california en el periodo de la postguerra. Podíamos ver como se producían los cambios: era impresionante. Estaba naciendo un nuevo mundo, y quizás no fuera un mundo muy agradable. Este homogeneizado entorno estadounidense se extendía cada vez más e incluso era exportado. Y parecía que nadie quería enfrentarse a él. [...] Lo que más me interesaba eran los fenómenos del lugar. No el objeto en sí, sino su resultado: el resultado de esta clase de urbanización, el resultado de esta forma de vivir, el resultado de este tipo de construcción. ¿Qué clase de personas surgirían de esto? ¿Qué clase de nuevo mundo se estaba construyendo? ¿Sería un mundo en el que pudieran vivir las personas? ¿De verdad?”
(BLATZ citado por Campany 2015: 34)

Efectivamente 40 años después las preguntas de Blatz se van respondiendo. El modelo californiano ha tenido una amplia implementación a lo largo y ancho del planeta. Diferentes culturas han asumido este modelo como el culmen del desarrollismo generando multitud de extraños paisajes caldo de cultivo de diferentes propuestas artísticas. Hemos agrupado las diferentes representaciones de este modelo en tres grandes áreas:

- a. **Lo geométrico se impone a lo orgánico:** analizaremos la estética de la cuadrícula urbana que procede del modelo estadounidense como una estructura racional que se impone al medio natural.
- b. **La tramoya de la felicidad capitalista:** observaremos cómo el modelo californiano se ha extendido por el mundo como una representación de los valores del libremercado.
- c. **La fitofilia aparente:** analizaremos la generalización de la estética del campo de golf como iconografía del bienestar económico.

4.2 Lo geométrico se impone a lo orgánico

En el imaginario colectivo están las inmensas llanuras del oeste americano atravesadas por infinitas carreteras que se pierden en el horizonte. Las líneas rectas que trazan estos caminos tienen su origen en la forma en la que se repartió la tierra en Estados Unidos. En 1785 Thomas Jefferson promulgó una ordenanza en la que el territorio era dividido en una cuadrícula con celdas de una milla cuadrada cada una. Las parcelas formaba una inmensa celosía que dividía el territorio en un espacio racionalizado que no tenía en cuenta los elementos naturales. Esta forma de entender el territorio se ha extendido por el mundo: la cuadrícula humana se ha impuesto a las formas orgánicas del territorio. Colinas, vaguadas, vegas, ríos, humedales, bosques, etc... son arrasados



Gerco de Ruijter

Fenwood Canada

/ Leota Minnesota

Grid Corrections

2015 - 2016

para implantar un paisaje ajedrezado donde el capitalismo especulativo puede jugar su partida.■

Gerco de Ruijter ha puesto de manifiesto esta imposición de lo racional sobre lo natural en su serie *Grid Corrections* (2015-2016). Las fronteras rasgan las zonas naturales e imponen un paisaje. Esta forma de entender

el territorio se ha extendido como una representación del crecimiento urbano como conquista del espacio natural. Son imágenes que simbolizan la ruptura entre el pensamiento racional, exacto, preciso y previsiblemente simétrico y el paisaje vivo como estructura orgánica. En España podemos apreciar la implantación de esta cuadrícula a través de la serie *The fall* de David Maisel sobre las nuevas construcciones de Vicálvaro (Madrid), el proyecto *Nación Rotonda* que lleva años recopilando imágenes del Google Earth para mostrar la intensa transformación del paisaje por la expansión de la construcción o el trabajo de Julia Schulz-Dornburg en *Ruinas modernas, una topografía del lucro* en los que se aprecia que no existe un mínimo respeto por las rutas locales tradi-



cionales. Los caminos y senderos que recorren los territorios se fueron trazando durante siglos y con un sentido ecológico y sostenible adaptándose a la orografía del terreno, aprovechaban las zonas más frescas para trazar sus rutas y convivían con los arroyos, ríos y humedales. En definitiva el hombre se adaptaba a las formas orgánicas de la naturaleza.

Las repeticiones de patrones constructivos, las caprichosas formas que generan las calles grises, los verdes jardines y las azules piscinas en contraste con el entorno se han transformado en un elemento compositivo repetido por diversos autores para representar esta forma de vida. El punto de vista aéreo que usan Michael Ligth, Terry Evan, Lucy Nicolson, Stephane Couturier, David Maisel y los ya mencionados Edwar Burtinsky, Alex Maclean, Daniel Beltrá y Yann Arthus Bertrand revela la forma de vida de los estadounidenses exportada a nivel global.

David Maisel

Vicálvaro

2013

Nación Rotonda

de su libro Nación Rotonda

2015

Michael Ligth
Black Mountain
2012



Michael Ligth retrata en *Black Mountain* (2012) los paisajes horadados donde se crearán nuevos asentamientos. Las plataformas geometrizan las irregularidades del desierto y construyen una retícula donde se establecerá un vergel artificial. El contraste entre el paraíso verde y el desierto aumenta la idea de ruptura entre el hombre y la naturaleza. Se generan marcadas fronteras, se levantan muros que nos protegen de lo salvaje.

En una de las imágenes de su serie *Water*, Edward Burtinsky representa dos formas diferentes de entender el territorio: con una toma aérea el autor nos muestra la marcada línea que separa la ciudad estadounidense de Scottsdale de la reserva india de Salt River Pima-Maricopa en Arizona. Esta fotografía representa cómo el concepto de la *Pachamama* ha servido de inspiración de multitud de escritos y manifiestos en defensa de la naturaleza. Quizás el texto más famoso es la carta del Jefe Seattle: supuestamente en 1855 el jefe indio de la tribu Suwamish respondió a una carta del presidente de Estados Unidos Franklin Pierce en la que ofrecía la compra del territorio de los Suwamish, lo que es hoy el estado de Washington. Esta declaración se han convertido en un referente del ecologismo y la sostenibilidad:

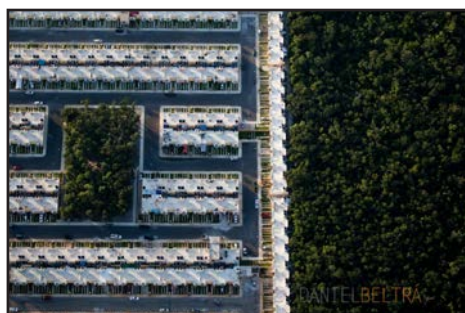
[...] Si os vendemos estas tierras, tendréis que recordar que ellas son sagradas y deberéis enseñar a vuestros hijos que lo son y que cada reflejo fantasmal en las aguas claras de los lagos habla de acontecimientos y recuerdos de la vida de mi pueblo. El murmullo del agua es la voz del padre de mi padre. [...] Sabemos que el hombre blanco no comprende nuestra manera de ser. Le da lo mismo un pedazo de tierra que el otro porque él es un extraño que llega en la noche a sacar de la tierra lo que necesita. La tierra no es su hermano sino su enemigo. Cuando la ha conquistado la abandona y sigue su camino. Deja detrás de él las sepulturas de sus padres sin que le importe. Despoja de la tierra a sus hijos sin que le importe. Olvida la sepultura de su padre y los derechos de sus hijos. Trata a su madre, la tierra, y a su hermano el cielo, como si fuesen cosas que se pueden comprar, saquear y vender, como si fuesen corderos y cuentas de vidrio. Su insaciable apetito devorará la tierra y dejará tras sí sólo un desierto.

No lo comprendo. Nuestra manera de ser es diferente a la vuestra. La vista de vuestras ciudades hace doler los ojos al hombre de piel roja. Pero quizá sea así porque el hombre de piel roja es un salvaje y no comprende las cosas. No hay ningún lugar tranquilo en las ciudades del hombre blanco, ningún lugar donde pueda escucharse el desplegarse de las hojas en primavera o el orzar de las alas de un insecto. Pero quizá sea así porque soy un salvaje y no puedo comprender las cosas. El ruido de la ciudad parece insultar los oídos. ¿Y qué clase de vida es cuando el hombre no es capaz de escuchar el solitario grito de la garza o la discusión nocturna de las ranas alrededor de la laguna? Soy un hombre de piel roja y no lo comprendo. Los indios preferimos el suave sonido del viento

Edward Burtinsky
*Salt River Pima-
Maricopa Indian
Reservation /
Scottsdale Arizona*
2011

Alex Maclean.
Desert Housing Block
Las Vegas NV
2009

Daniel Beltrá
Yucatan rainforest.
Cancún, península del
Yucatán, México
Noviembre de 2009



*que acaricia la cala del lago y el olor del mismo viento purifi-
cado por la lluvia del mediodía o perfumado por la fragancia
de los pinos².*

2 Existen dudas sobre la autenticidad del texto ya que, según la National Archives and Records Administration de Estados Unidos, no existe evidencia alguna de esta carta y crea ciertas dudas sobre la precisión del texto que contiene ya que fue reproducido por un testigo del hecho, el Dr Smith, treinta y dos años después del acontecimiento. La Universidad de Stanford (<http://www-formal.stanford.edu/jmc/progress/fake.html>) ha publicado una investigación en la que se ponen en duda ciertos aspectos, como por ejemplo la mención que se hace del ferrocarril y los búfalos, que no existían en esa zona, o el uso del término contaminación, que no se creó hasta el siglo XX. Ciertamente posteriores entrevistas a los ancianos de la tribu demuestran que el espíritu del contenido se mantuvo, pero es imposible saber si las notas tomadas por el Dr Smith eran del todo correctas. Fue un historiador alemán, Rudolph Kaiser, el que estableció que la versión usada procede de un documental difundido en la TV en 1971. El guionista había sido Ted Perry pero no hemos podido localizar dicho documental para verificar estos extremos.

La visión indígena del territorio choca con una forma de entender el espacio que no responde a una lógica de la ecología social. La urbanización se presenta como una isla de racionalidad que surge de la naturaleza, son casas cosechadas, huertos urbanos donde crece la homogenización y la monotonía. Las ciudades aparecen como maquetas en la que todos los elementos conviven en armonía.

Esta representación de la conquista del medio se ha trasladado a otros países. Daniel Beltrá en su *Forest* (2009) nos revela los mismos usos en la península del Yucatán en México, donde la selva es destruida para generar nuevas urbanizaciones y donde el espesa arbolado surge como un parche de entre las casas.

4.3 La tramoya de la felicidad capitalista: el edén falsificado.

En este bloque hemos agrupado los trabajos que interpretan el territorio como decorado. Son piezas que fotografían los lugares homogenizados y serializados que transmiten la falta de calidez humana de los espacios monótonos. También hemos reunido diversos trabajos que analizan la adaptación del modelo californiano a otras culturas. Como resultado se generan extrañas y, en algunos casos surrealistas composiciones que derivan en un paisaje impostado a medio camino entre el American way



George Steinmetz

*Nuevos barrios nacen en las
productivas zonas de cultivo del
delta del río Yangtze. China
2014*

of life y los usos constructivos locales. Es una lógica evolución de los paisajes que la nueva topografía empezó a retratar en los años sesenta y que documentaban las nuevas formas constructivas que se erigían bajo unos parámetros alejados de las necesidades arquitectónicas tradicionales. La fotografía y la arquitectura son sistemas de signos que comparten una estrecha relación. Las imágenes son enrevesadas declaraciones de las formas que tiene la sociedad de representarse a si misma. La cultura del simulacro, el capitalismo de ficción o la sociedad del espectáculo obviamente han cultivado una estética que va más allá de los centros de entretenimiento donde es natural encontrarlos. Estas representaciones se han transferido a la vida diaria y han acabado invadiendo los usos y costumbres dentro de los barrios residenciales. La monotonía del paisaje y la repetición transmiten una sensación de falso decorado de cartón piedra. Pero son decorados terriblemente reales. En 2016 la fundación ICO inauguró la exposición Robbins & Becher. *Desplazamientos*. Esta pareja de artistas investigaban y documentan los efectos de la estandarización global de ciertos patrones culturales aleatorios. Los trabajos de Robbins y Becher van más allá de los estereotipos arquitectónicos, que se extienden por el mundo entero, y analizan multitud de comportamientos culturales descontextualizados.

Esta forma de representar la idea de un sistema simulado tiene su origen en la fotografía de maquetas iniciada en la década de los noventa. Ha sido un tema recurrente para muchos creadores que se han acercado a la puesta en escena a través del retrato de espacios ficticios o escenarios reales: decorados miniaturizados de Julia Fullerton-Batten, las escenografías naturales de John Divola, los sets cinematográficos de Miriam Bäckström, los falsos escenarios para la guerra de Broomberg y Chanarin, los espacios ficticios para el turismo descritos por Riener Riedler, los paraísos capitalistas de Sergio Belinchón y Alexander Timtschenko o las islas simuladas y pistas de esquí artificiales retratadas por Haubitz & Zoche y Walter Neidermayr. Todos estos artistas renovaron la mirada ficcionalizada que había utilizado la maqueta como discurso estético que se revelaba contra el referente real. Los oníricos espacios de James Casabere o los falsos paisajes alpinos de Javier Vallhonrat experimentaban con la deconstrucción de la fotografía poniendo en duda la necesidad de un referente real como postulado de la fotografía tradicional.

**Tomás Zarza**

Rivas. De la serie Ciudad Confort
2001

**Sergio Belinchón**

Chile
2002

Las maquetas finalmente se transformaron en espacios reales, el capitalismo artístico se desarrolló en inmensas promociones urbanas que sirvieron para desarrollar diferentes proyectos artísticos. Por ejemplo Tomás Zarza, como afirma el profesor Gómez Isla, da una nueva vuelta de tuerca a la idea de falsa arquitectura (2005:66). Usando técnicas de retoque digital y el desplazamiento del plano frontal de la cámara provoca una confusión en la escala. Las referencias espaciales mutan mediante la aplicación de estos efectos creando una sensación de estar

viendo una maqueta en construcción. El falso edén del bienestar capitalista se transforma en un espacio real que nace en medio de un erial. Las hileras de chalets idénticos han ido conquistando los territorios de medio mundo. España, Chile, Estados Unidos, México, China, Alemania comparten una estética que los separa de los usos tradicionales y los unifica en unos gustos globalizados.

La obra de Sergio Belinchón gira en torno a la ciudad como escenario en la que los habitantes se mueven en un territorio donde se mezclan lo real y lo artificial. En su serie *Chile* (2002) las monótonas hileras de



Andreas Meichner

Arcadia

2005

Alejandro Cartagena

Suburbia Mexicana:

Fragmented Cities

2006-2009

Belinchón se asemejan a las áreas de descanso de Alemania retratadas por Andreas Meichner en su serie *Arcadia*³ y *Dutch Dream Houses*, o de imagen de casas invariables y rutinarias de Jan Kampaers en *De Banjaard*⁴, 2001. Se resaltan los espacios fríos, distantes y aburridos con construcciones que se asimilaran a los escenarios virtuales de los videojuegos o a las áreas hoteleras de un parque de atracciones temático que sucumben al impulso homogeneizador de la modernidad.

3 <http://www.andreasmeichner.de/index.php?id=10e>

4 <http://www.jankampaers.info/works/17/>



Robert Harding Pittman

Dubai. Anonymization

2012

Alejandro Cartagena también crea una dualidad en estos espacios, aprovecha la fase final de construcción para retratar calles sin presencia de personas y con una aspecto de abandono donde se da la sensación de estar observando un paisaje apocalíptico o post nuclear.

El modelo californiano ha creado toda una cultura de la apariencia que se ha exportado a todas partes. Son espacios anónimos donde los gustos arquitectónicos se han estandarizado y han acabado con las diferencias culturales. Son lugares que ya no revelan su origen, ni su tradición, son escenografías globales que valen para cualquier territorio del planeta. En este aspecto es destacable el trabajo *Anonymization* (2012) de Robert Harding Pitman que durante 10 años analizó la estética del boom inmobiliario del modelo californiano desde su origen en Los Ángeles hasta países como España, Francia, Alemania, Grecia, Emiratos árabes Unidos y Corea del Sur. Pittman revela paisajes semejantes que representan un modelo insostenible, social, económica y medioambientalmente.



Isabela Pacini

*Kangbashi- Chinas
boomende Geisterstadt de la
serie Geisterstadt Made in
China.*

Jorge Taboada

*Alta densidad
2012*

La adaptación de la lógica constructiva californiana a otras culturas crea paisajes surrealistas; las dinámicas sociales condicionadas por las limitaciones que impone el sistema financiero de cada territorio dan lugar a variopintas interpretaciones. Las hileras de casas independientes se transforman en tupidas líneas de bloques pareados donde el concepto de jardín se reduce a la mas mínima expresión y las zonas verdes se transforman en áridos paisajes. Estas imágenes recuerdan a las hileras de casas adosadas de las clases trabajadoras británicas que retrató Bill Brandt para denunciar las diferencias entra la clase trabajadora y la aristócrata. Ahora esas hileras son coloridos bloques mas cercanos a la lógica iconográfica del espectáculo capitalista. Lars Tunbjork, *Madrid* 2004, y Simona Rota, con *Instant Village*, también han reflexionado sobre este el boom inmobiliario en España.

4.4 La fitofilia aparente: el verde como el paisaje deseado.

Como especie somos especialmente sensibles a una serie de signos que hemos desarrollado a lo largo de nuestra relación afectiva con el entorno. Como ya hemos mencionado, las zonas naturales producen afectos muy marcados de bienestar, son signos que han ayudado a nuestra especie a asegurar el alimento y la protección. La fitofilia está inserta en nuestro código de ADN, lo verde crea un estado placentero ya que durante millones de años hemos dependido de los frutos que el medioambiente nos proporcionaba. Pero este gusto estético por el verde pasado por el tamiz de la lógica del mercado inmobiliario ha creado paisajes incongruentes y confusos.



El paisaje está moldeado por una cultura política que pone a la naturaleza al servicio de los intereses del sistema de compra y venta, creando lugares discordantes donde el edén y el terreno yermo comparten protagonismo. El modelo californiano ha impuesto los campos de golf como el símbolo del ocio de la élite económica o la representación del mismo por clases sociales que aspiran a imitar sus usos y costumbres. Son grandes extensiones, siempre verdes, reservados a una clase acomodada que puede pagar los costosos gastos de mantenimiento que estos espacios requieren. Muchos de los vergeles ficticios se consiguen a base de extraer agua subterránea.

Desde el punto de vista de la representación los campos de golf se han transformado en un icono de la insostenibilidad, simbolizan un paisaje fracturado por la irracionalidad del mercado. Las manchas verdes son pinceladas cromáticas aisladas que contrastan con los áridos colores del desierto; paraísos artificiales sin futuro que encarnan los valores cortoplacistas del mercado, son programaciones insostenibles del territorio que transmiten la idea del edén falsificado.

Mitch Epstein

American Power

2003-2008

Lucy Nicholson

People play golf on a course in La

Quinta, California

2015

**Philippe Chancel***Desert Spirit*

2000-2009

Alex Maclean*Desert Landing Pad**Scottsdale*

AZ. 2004

Los perímetros de las ciudades del mundo van siendo conquistados por alfombras verdes que colonizan espacios áridos. El fotógrafo británico Jason Larkin en su serie *Cairo Divided* (2011)⁵ analiza esta conquista del perímetro tomando como ejemplo el crecimiento de la ciudad de El Cairo. De forma tradicional la capital egipcia ha ido creciendo por una estrecha franja de tierra fértil a lo largo del río Nilo, pero en la actualidad las clases más adineradas están construyendo según los anhelados gustos californianos en medio del desierto. Los nuevos barrios tienen nombres como *Utopía*, *Dreamland*, *Palm Hills*, *Belle Ville* y el *The Egypt of My Desires*. Son territorios de fantasía fruto del despilfarro de una fracción de la población que acumula gran parte del capital del país. El 40% de los egipcios viven con menos de 2 dólares al día, en cambio una pequeña élite es capaz de crear el edén en el desierto sacrificando la sostenibilidad ambiental:

“La remodelación surrealista del paisaje muestra poco aprecio por el medioambiente que está siendo colonizando rápidamente. A partir de las decisiones de unos pocos, El Cairo está transformando la periferia en su núcleo, mientras que condena el centro anterior a una vida en los márgenes”⁶.

5 http://jasonlarkin.co.uk/work/cairo-divided/#PHOTO_1

6 Jason Larkin. Traducida del original: “The surreal remodeling of the landscape shows little appreciation for the environment it is rapidly colonising. From the decisions of a few, Cairo is morphing its periphery into its core whilst condemning the previous centre to a life on the margins”. De la web del autor <http://jasonlarkin.co.uk/work/cairo-divided/#text> Recuperado en enero de 2016.

**Jason Larkin***Cairo Divided*

2011

Una de las señas de identidad de esta nueva élite es el lujo de tener golf en el desierto. Esta iconografía ininteligible ecológicamente también es utilizada por el fotógrafo catalán Gerardo Custance en su serie *Perímetro* (2006-2009). Este autor reflexiona sobre la colisión entre el paisaje urbano y los espacios rurales, abordado desde la mirada pausada del artista que camina en busca de imágenes que representen la ruptura de un territorio inconexo y liado. Los perímetros representan espacios enmarañados que mezcla lo humano y lo natural, muchas veces creando imágenes disparatadas.

“En sus fotografías Gerardo Custance aspira a desvelar, más bien a recuperar, los fragmentos sublimes de la naturaleza sin servirse de la fantasía; apoyándose únicamente en el hiperrealismo de la imagen para transparentar su pensamiento. No hay mesianismo ecológico ni elementos simbólicos que guíen nuestra interpretación hacia un relato determinado. Hay un deseo de prolongar el contacto y la proximidad del espectador a ese paisaje hibridado con los destellos y los



R. Harding Pittman

Concrete Coast

2009

residuos del progreso. Demorar la lectura de la imagen, parece proponer, para activar una distancia crítica con lo representado”. (CASTELLOTE 2010)

Gerardo Custance

Perímetro

2006-2009

Efectivamente Castellote defiende que en la obra de Custance no existe “mesianismo ecológico” igual que en las piezas de Larkin. Los dos utilizan el mismo símbolo para representar el deterioro natural: el golf en los espacios yermos, tan sólo se cambia el desierto de Egipto por la Mancha en España.

Del mismo modo Robert Harding Pittman también retrata en su trabajo *Concrete Coast* la adaptación de las formas constructivas en la costa española a los gustos de los turistas ingleses y alemanes en su mayoría. La profunda transformación del litoral para atraer el turismo del norte de Europa ha creado un territorio absurdo en el que se ha destruido la naturaleza y las tradiciones culturales locales en pos de un paraíso construido de gustos globalizados.

“[...] Los turistas van a España por el sol, la playa y los precios bajos, pero no por la cultura. ¿Han creado los resorts de playa una cultura y arquitectura únicas? ¿Es ésta la arquitectura del “paraíso”? ¿Será el desarrollo del “paraíso construido” con sus palmeras no nativas y playas artificiales



Rubén Acosta

De Rendering Dubai

2011

que destruyen la propia naturaleza la que atrae a los turistas a la costa? ¿Sigue siendo española la costa mediterránea de España?”

Como cabría esperar este “paraíso construido” por Harding Pittman también se vale de la simbología del campo de golf como elemento icónico fundamental para representar esta realidad confusa.

Esta misma idea de la conquista artificial del espacio infecundo se repite en los trabajos de los autores que han analizado el crecimiento de las ciudades en Estados Unidos que ya hemos mencionado: Michael Ligth en *Lakes las Vegas* (2012), Terry Evans en *Revealing Chicago*, Giles Price en *Detroit*, Robert Harding Pittman en *Anonymization*, y Marcus Lyon en *Time Out* también se han dejado atrapar por la fascinación estética de estos espacios contradictorios. Pero la característica fundamental que

7 Harding Pittman. Traducido del original de la web del autor “*In surveys tourists say they come to Spain for the sun, the beaches and the low prices, but not for the culture. Do beach resorts have their own unique culture and architecture? Is this the architecture of "paradise"? Will this continued development of this "constructed paradise" with its non-native palm trees and artificial beaches destroy the very nature that attracts tourists to the coast? Is the Mediterranean coast of Spain still Spanish?*”. Disponible en: <http://www.rhpimages.com/g/index.php?album=photography%2FConcrete+Coast> Recuperado en enero de 2016.

tienen todos estos trabajos en común es la búsqueda de la lentitud que transmite paciencia en la ejecución. Es una espera calmada en la naturaleza que mira críticamente a un entorno inhóspito y que busca la reflexión del espectador para que comience a buscar los lazos que le unen con la naturaleza.

Este modelo, a todas luces insostenible en el tiempo, está dando las primeras señales de agotamiento. Alimentar esta forma de ocio, vivienda y consumo conlleva una importante inversión en infraestructuras de irrigación. Según un estudio de la NASA⁸ California se está hundiendo a un ritmo de 5 centímetros anuales lo que pone en peligro la red de infraestructuras de la superficie. Esto se debe al intenso bombeo de agua subterránea que ha aumentado en los últimos 4 años de sequía. Las arcillas del subsuelo van cediendo ante la falta de agua y se compactan, por lo que no volverán a recuperar su estado original. Marcus Doyle en *Virtual Water*⁹ ha realizado un seguimiento de este proceso de desertificación de un modelo agotado. Doyle representa a través de esta serie un sistema en decadencia donde los diques estén empezando a colapsar, los canales de riego a agrietarse y las carreteras a hundirse. California es la prueba

Brian Oldham,
Beautiful lies
2011-2013

Imagen promocional
Mission Hills HaikouThe Golf
Environment Organization
2016



8 Ver informe en http://water.ca.gov/groundwater/docs/NASA_REPORT.pdf consultado en agosto de 2015.

9 <http://marcusdoyle.co.uk/virtual-water/>

en tiempo real de las consecuencias de la sobre explotación de los acuíferos y de la fragilidad de los sistemas de irrigación impuestos por una mirada cortoplacista que ha agotado las reservas de agua acumuladas hace entre 10.000 y 20.000 años. De nuevo nos encontramos con unos de los sempiternos problemas de nuestra sociedad, explotar las reservas del pasado hipotecando el futuro. También es alarmante el caso de Pekín que no sólo se enfrenta a una profunda contaminación y a tormentas de arena producidas por la sobre explotación del medioambiente sino que literalmente se está hundiendo al vaciar las reservas de agua subterránea del subsuelo. La revista científica *Remote Sensing* revela que las mediciones por satélite demuestran un ritmo de hundimiento de 11 centímetros anuales.¹⁰

Por lo tanto, como representa la fotografía de Brian Oldham, en su serie *Beautiful lies* (2011-2013) al crear vergeles en el desierto nos estamos auto engañando como sociedad, son vergeles ficticios y virtuales, mantenidos por una mirada cortoplacista. Bonitas mentiras que durarán poco. Pero el sistema imperante insiste en que el desarrollo sostenible posibilita seguir en la misma senda de consumo. Por ejemplo en China ya han nacido los campos de golf sostenibles donde se utiliza agua reciclada para regar el césped, se replantan árboles autóctonos, se aseguran salarios dignos y los coches de golf funcionan con paneles solares. Pero esta forma de entender la sostenibilidad no va a la raíz del problema ya que sigue manteniendo las mismas estructuras del pensamiento capitalista. Los campos de golf mantienen una estructura social basada en la riqueza de una pequeña parte de la población que puede pagar los altos coste de mantenimiento que exige este deporte e insisten en poner la naturaleza al servicio de la industria del entretenimiento.

10 Ver “Beijing has fallen: China's capital sinking by 11cm a year, satellite study warns” The Gardian <https://www.theguardian.com/world/2016/jun/24/beijing-has-fallen-chinas-capital-sinking-by-11cm-a-year-satellite-study-warns>

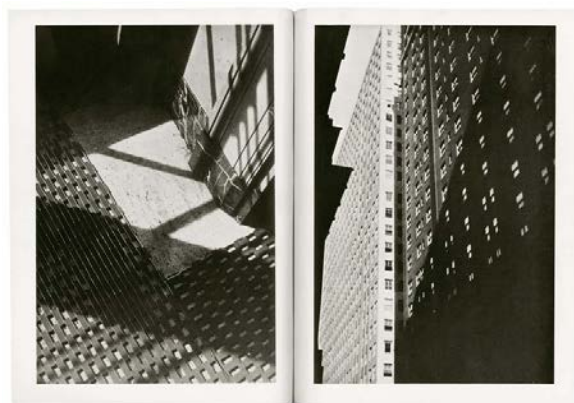
5. El modelo asiático como icono de la masificación

Si el modelo californiano representa el estilo de vida de la clase media y alta global el modelo asiático se ha conformado como símbolo de la clase trabajadora. “*La batalla de la sostenibilidad, como tantas otras se disputa en la ciudades. El territorio en general es el marco imprescindible, pero la ciudad es el centro neurálgico*”. (FOLCH 2011: 163). La ciudad es la pieza fundamental que vertebra nuestro territorio, es un paisaje artificial creado por el hombre y que ha ocupado el espacio natural. La población mundial ya es mayoritariamente urbana¹¹. El 54 % vive en ciudades y se espera que esta cifra siga en aumento.

Walter Benjamín afirmaba que el arte que triunfaría iba a ser aquel que luciera bien una fotografía y que las nuevas construcciones se podrían convertir, dentro del nuevo régimen de la imagen, en las obra de arte definitivas. Por lo tanto analizar la representación de la sostenibilidad pasa ineludiblemente por el estudio iconográfico de las ciudades y de sus procesos constructivos.

El rápido crecimiento de algunos países asiáticos ha llamado la atención de diversas propuestas artísticas que reflexionan sobre la masificación de las ciudades. Las mastodónticas construcciones que tienen que albergar a una horda de trabajadores que abandonan el campo para trasladarse a los grandes centros de producción, se transforman ante los ojos del fotógrafo en una herramienta ilustrativa que habla, interpreta, exagera y define un determinado valor cultural. Las formas de representación fotográfica de esta arquitectura de la masa recuerdan a los ambientes opresivos y verticales que Ridley Scott creó para Blade Runner (1982). Mientras una parte de la maquinaria hollywoodiense erigía la felicidad aséptica del *american way of life* a través del modelo californiano otra construía un futuro de destrucción, desigualdad y conflictos. Son megaciudades bunkerizadas signo de un ecosistema del miedo donde los espacios públicos se transforman en territorios agresivos y la estratificación social se organiza en capas edificadas verticalmente.

11 Según informe del Banco Mundial del año 2014. Disponible en :<http://datos.bancomundial.org/indicador/SP.URB.TOTL.IN.ZS> Recuperado en mayo de 2016



En la década de los treinta Berenice Abbott, comenzó a documentar los cambios de la ciudad de Nueva York después del crack del 29. Esta crisis agudizó “la conciencia política y social de muchos artistas. Como consecuencia, una opinión equívoca sobre el progreso — mirar con desconfianza o de soslayo el acelerado ritmo de la modernización— se convirtió en un elemento importante de toda fotografía seria” (CAMPANY 2015: 29). Abbott desarrolló un diálogo a través de sus imágenes entre lo moderno y lo tradicional, los grandes edificios de fachadas cuadrículadas se mezclaban con las pequeñas estructuras de ladrillo de las construcciones más antiguas. Era una fotografía que celebraba la nueva verticalidad pero que también añoraba el añejo paisaje y que reflexionaba sobre los profundos cambios del territorio. Su obra *Vista nocturna, Nueva York*, 1932 configura una imagen que quería simbolizar el flujo constante de actividad de la metrópoli. En la *Casa de la edad moderna, Park Avenue con calle 29* (octubre de 1936) o en *Construcciones antiguas y nuevas, vista desde la calle Washington* (12 de agosto de 1936) exponía los estratos del progreso en unas imágenes que contenían diversas lógicas constructivas y mezclaban el pasado, en proceso de desaparición, y el imponente futuro. En la misma línea de investigación creativa Walker Evans también se sintió atraído por las colosales construcciones y por la rígidas líneas de Nueva York, fue uno de los primeros en documentar la desaparición de la arquitectura popular tradicional que estaba siendo destruida por la nueva industria.

Estas mismas lógicas estéticas que Abbott y Evans realizaron después de la crisis del 29 las podemos encontrar hoy en variados autores que están desarrollando proyectos que reflexionan, con cierta incredulidad y desconfianza, sobre el modelo de crecimiento acelerado en los países

Berenice Abbott

Night View, New York.

1932

Michael Wolf

tc11 de la serie Transparent city

2006-2008

Walker Evans

Página doble de “Photographic Studies” en Architectural Record

Septiembre de 1930.

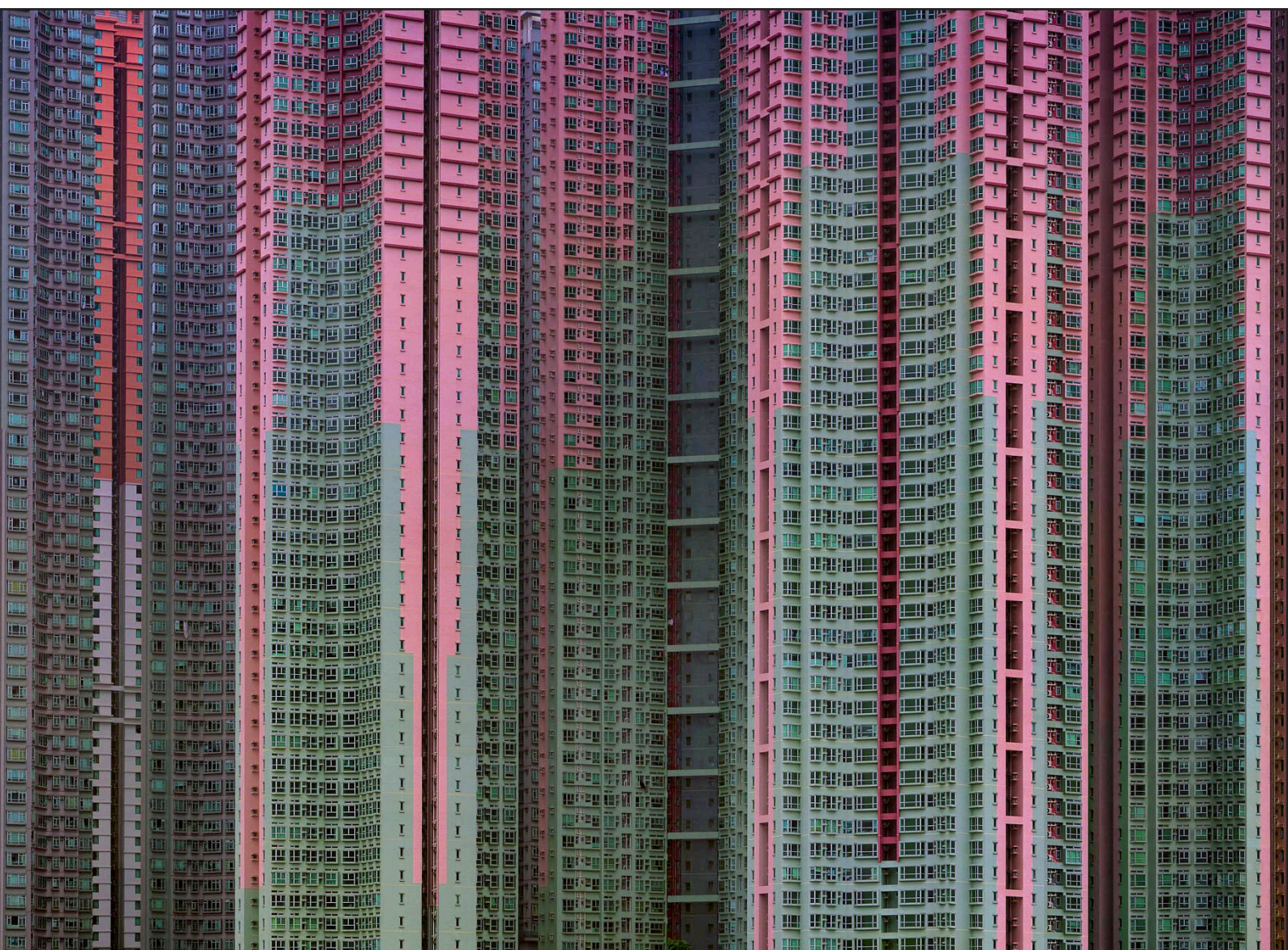
asiáticos, sobre todo China, y que beben de la simbología de los *estudios arquitectónicos* de Evans (1930) o la verticalidad de los grandes edificios retratados por Abbott.

Esta nueva revisión de la estética de la masificación se adapta a los gustos más contemporáneos en los que desaparecen las diagonales de las tomas contrapicadas; desarrollan una estética de la frontalidad. Las edificaciones se presentan como grandes muros de líneas rectas que aumentan el efecto que apabulla al espectador; las pequeñas celdas en las que se convierte cada apartamento generan una visión opresiva de los modos de vida de la sociedad contemporánea.

Michael Wolf

Architecture of density

2008



Quizás la obra más relevante es la interpretación que Andreas Gursky hizo del edificio *Copan* diseñado por Oscar Neimeyer en 1966 para albergar a miles de familias en Sao Paolo. Las verticales perfectamente paralelas, la profundidad de campo infinita y la altísima nitidez otorgan a esta imagen un tempo de lectura dilatado que permite que el espectador se recree en cada detalle. Estos patrones formales se repiten en los demás integrantes de la escuela de Dusseldorf y han creado un estilo en el que insisten los autores más contemporáneos. La serie *Architecture of density* (2008) de Michael Wolf, *Monuments* (1999-2000) de Stephane Couturier, *Urban landscape* de Bence Bakonyi, *Exodus* (2010) de Marcus Lyon, *Pure* (2006) de Sergio Belinchón, *Dystopie* (2013) de Edith Roux



Palíndromos Mészáros

Turkmenistán. Mirage

2011



Tomás Zarza

Bizarre Scapes

2007

Arjen Schmitz

Autonomus

2013.

Sergio Belinchón,

Ciudades efímeras

2001



Edith Roux

Dystopie Ordos, Inner

Mongolia, China

2012

se nutren de una idea constructiva que transforma al individuo en un ser aislado y vacío a través de unas líneas compositivas donde la verticalidad y la repetición se transforman en el elemento esencial. La iconografía de las inmensas fábricas asiáticas con infinitas y monótonas líneas de producción se trasladan a las edificaciones que albergan a estos mismos trabajadores. Son esculturas constructivas formadas por un puzle de piezas anónimas que integran un todo inquietante.

Las grandes ciudades se construyen bajo unos patrones globalmente estandarizados que transmiten la sensación de estar en un espacio frío, un territorio anónimo. Se crean paisajes aburridos y monótonos que empobrecen o directamente sustituyen los gustos estéticos locales tradicionales. La diversidad se diluye y la fealdad de la racionalización capitalista se extiende como un modelo inevitable que va ligado al desarrollo de los países. Las marcas globales constructivas imponen unos gustos estéticos que no respetan ninguna tradición, cultura o principio ecológico. Son ciudades que se levantan a lo largo y ancho del mundo y que representan la estética del libremercado. Pese a que los principios del ultraliberalismo defienden un sistema que cubra las necesidades individuales de cada persona, el análisis de la representación de esa individualidad acaba revelando que todo se basa en modelos repetidos, fríos y monótonos que han terminado con unas formas de vida más armónicas con el entorno, han evaporado un gusto por la estética adaptada al medio y han destruido los nexos de la vida social.

La monotonía estética y la falta de identidad en las construcciones se extienden desde los nuevos barrios residenciales de Mongolia (Edith Roux, *Dystopie*, 2012), pasando por las edificaciones costeras de España (Tomás Zarza, *Bizarre Scapes* 2007 y Sergio Belinchón, *Ciudades efímeras* 2001), las modernas edificaciones de Turkmenistán (Palíndromos Mészáros, *Mirage*, 2011) hasta los imponentes rascacielos de oriente. (Arjen Schmitz, *Autonomus* 2013). Muchas de estas imágenes comparten los mismos referentes: las edificaciones se presentan naciendo de la naturaleza. Las nuevas construcciones se contraponen con los paisajes naturales siguiendo un camino representativo común en el que se deja constancia de lo antinatural de este modelo.

Las grandes moles de estética globalizada en la que habitan los trabajadores del sistema productivo ponen de relieve el pensamiento de Paul Virilio en el que defendía que a la gente ya no se la encierra en prisión sino que se la encarcela en la velocidad que impone la hiperconexión. Las nuevas mega-ciudades convierten en realidad un espacio mediado por la celeridad y la rentabilidad. Los espacios globalizados han acabado con una lógica cultural local. El mundo es cada vez más estrecho, dice Virilio que cuando tengamos todas las interactividades, la estrechez del mundo se hará rápidamente insoportable (VIRILIO 1999: 50).

Las pulsiones entre lo tradicional y lo contemporáneo es constante en la historia de la fotografía. Diversos autores se han percatado de las posibilidades expresivas de las zonas en las que se superpone lo tradicional y lo contemporáneo. Abbot ya lo puso de manifiesto en su estudio de la arquitectura de New York. Las edificaciones más contemporáneas conquistan y destruyen los territorios anteriormente ocupados por una arquitectura popular con un desarrollo más orgánico. La aceleración en esta forma de entender la construcción ha creado todo un paisaje de la decadencia. Las nuevas dinámicas creativas dentro de la fotografía han retomado esta misma temática. Lo tradicional es arrasado por la necesidad de crecimiento urbano, los barrios tradicionales son destruidos por una arquitectura más racionalizada. Entre el 2002 y 2005 Sze Tsung Leong¹² analizó la estética de la destrucción en comparativa con la del nuevo desarrollo. Muestra paisajes arrasados que esperan a ser conquistados por el crecimiento imparable de las ciudades, espacios demolidos



Sze Tsung Leong
Beijingxi Lu, Jingan District, Shanghai
2004

Greg Girard
Phanton Shanghi de House on Yuyuan
2001

que contrastan con el desarrollo urbano, lugares caóticos que se entremezclan con la racionalidad de la nueva construcción, lo tenebroso frente a lo luminosos, lo orgánico frente a lo lógico. Tsung Leong genera imágenes críticas ante esta situación, la pérdida de los usos y costumbres tradicionales sucumben a la homogenización de una lógica globalizadora de gustos estandarizados. Las armónicas curvas de las construcciones tradicionales se transforman en grandes bloques con piscina y pistas de tenis al gusto occidental. Zeng-Han en *Hyperreality china*¹³ Ian Teh con los proyectos *Traces I y Traces II* o los trabajos de Burtynsky sobre la demolición de ciudades enteras para albergar la presa de las Tres Gargantas¹⁴ representan el paisaje de la ruina que sucumbe al hiper-desarrollo.

Los pueblos nómadas de las planicies del Tíbet son reasentados en ciudades anónimas que nacen como parches en medio de la meseta. Las laberínticas calles con estrechos trazados de los zocos y barrios tradicionales, que permitían refrescar el ambiente, en las ciudades del norte de África son demolidas y sustituidas por amplias avenidas de asfalto y aire acondicionado.

Jiang Zhi

*Things would turn nails once they
happened Medium
2007*



13 <http://www.zeng-han.com/index.php?/projects/hyperreality-china2004--on-going/>

14 http://www.edwardburtynsky.com/site_contents/Photographs/China.html

La serie *Phanton Shanghai* de Greg Girard¹⁵, simboliza este acelerado crecimiento con las pequeñas casas tradicionales que resisten a ser destruidas por lo nuevo. Las denominadas “casas clavo” se han transformado en un símbolo de resistencia ante el desarrollo urbano desmedido.

Uno de los casos con mayor eco mediático se dio en marzo de 2007 cuando un ruinoso dúplex de ladrillo, sin luz, agua ni camino de acceso quedó rodeado por un socavón de 17 metros de profundidad donde ya se estaba construyendo un centro comercial de 10.000 metros cuadrados. Antes de que fuera finalmente derruida el artista Jiang Zhi creó una escena teatral en la que proyectaba un potente foco sobre la edificación del mismo modo que se ilumina al protagonista sobre las tablas. Una luz que ponía el foco sobre un pasado que desaparecía en medio de la sociedad del espectáculo.



Peter Bialobrzeski

Neo Tigers

2004

15 [http://www.greggirard.com/work/phantom-shanghai-\(book\)-9](http://www.greggirard.com/work/phantom-shanghai-(book)-9)

Los oscuros barrios tradicionales contrastan con el resplandor de las nuevas edificaciones. La serie de Ambroise Tezenas *Beijing Theatre of people* (2001-2005) o *Nail Houses* de Peter Bialobrzeski transmiten esta idea de tenebrosidad en las zonas antiguas de la ciudad. Pero éstas adquieren un aspecto de teatralidad por la contaminación lumínica que emanan las nuevas edificaciones. Las pequeñas casas tradicionales se enmarcan en un paisaje artificioso de luces de neón. El derroche energético que supone el gusto por la superiluminación es una llamada constante a la estimulación de la vista de los habitantes donde es de día las 24 horas. Las ciudades se han transformado en un inmenso campo de luces que iluminan el cielo nocturno. Jorg Dickman ha representado este ambiente en diversas series fotográficas en diferentes megaciudades. Las imágenes sobre expuestas y nocturnas de Dickman transmiten una idea de derroche energético e insostenibilidad. Las megaciudades destinan grandes cantidades de energía que ilumina una ciudad cuyos habitantes

Thierry Cohen

São Paulo 23° 32' 09" S 2011-06-07

Lst 11:52.

2011



están durmiendo. Del mismo modo, en el trabajo *Neo Tigers* de Peter Bialobrzeski, se resalta la saturación lumínica como recurso creativo para acentuar la estética virtual de las nuevas megalópolis de Asia.

Del mismo modo, en la serie *Blank* Andreas Gefeller se sirve de la iluminación artificial para generar unas imágenes altamente sobreexpuestas donde, a través de largas exposiciones nocturnas, borra cualquier atisbo de oscuridad. Las piezas representan a una civilización cegadora, son una declaración de los vertiginosos ritmos de desarrollo a los que se ve sometida una sociedad sobre-estimulada. La luz artificial ilumina el espectáculo del desarrollismo sin límite, las ciudades se muestran como un gran escenario donde prospera una vida teatralizada y aparente. Los potentes focos obturan la visión de lo natural y magnifican lo artificial. La iluminación artificial nos aleja de los ritmos biológicos, otra de las causas de la desconexión con la naturaleza. Las tenues iluminaciones con las que como especie nos hemos desarrollado nos han permitido algo que hemos perdido en las sociedades urbanizadas: ver el cielo nocturno. Si recuperáramos la capacidad de ver el inmenso cielo estrellado entenderíamos lo pequeño que es el mundo y recuperaríamos la conexión con nuestro entrono sintiéndonos parte de un todo. La teatralidad de las ciudades desaparece en la oscuridad, las ciudades apagadas que Thierry Cohen imagina en su serie *Darkened cities* (2011) revelan la fragilidad del sistema y la dependencia de la electricidad, la contaminación lumínica y la desconexión con la naturaleza. Thierry Cohen recorre miles de kilómetros para poder encontrar cielos estrellados, sin contaminación lumínica. Estos remotos lugares se encuentran en la misma latitud que las ciudades y realiza la toma unas horas antes o después para captar el mismo cielo que las megalópolis devoran con sus luces.

6 El gran teatro del capitalismo: el espectáculo del consumo.

Anteriormente hemos analizado la teatralización del modelo constructivo californiano y en la misma línea se desarrolla un interesante campo de investigación en la falsificación de los lugares comunes. Es un modelo constructivo que crea maquetas a tamaño real. El derroche energético, de materias primas y el poderío financiero permiten crear enormes decorados que responden a los gustos y temáticas occidentales. En el trabajo de Antoine Bruy *One to One Scale*¹⁶ en una misma imagen se mezclan construcciones tradicionales de estilo renacentista con modernas edificaciones de oficinas. Las grandes plazas de las urbes chinas asumen la estética del clasicismo europeo que contrastan con el pensamiento espacial oriental. Esta oposición de concepciones genera una sensación de artificialidad y simulacro.

Pero existe un lugar en el mundo que se ha erigido sin duda como símbolo de lo artificial e insostenible. Es, desde la mirada de los artistas, el icono de la apariencia y el ejemplo del simulacro de la felicidad capitalista; es una ciudad construida en medio del desierto a base de grandísimas inversiones financieras y energéticas. Dubái se ha levantado como un gran parque temático del consumo desmesurado, del lujo por el lujo. Se ha edificado como la catedral de los valores del exceso al que viajan las clases pudientes globales como una especie de peregrinación al

Antoine Bruy
One-to-One Scale
(work in progress)
2016



santuario del derroche. En Dubái todo es desmesurado, es el citius, altius, fortius de la prepotencia capitalista. Un inmenso monumento al cortoplacismo y a la insostenibilidad que cuenta con la mayor huella ecológica del mundo, es el país con más consumo de combustible por persona. Una ciudad de faraónicos proyectos donde es necesario el aire acondicionado las 24 horas del día y donde se destinan ingentes cantidades de combustibles fósiles para hacer trabajar las desalinizadoras de agua de mar para regar jardines y campos de golf. Dubái es posible porque se ha construido sobre una falsedad contable donde no se incluyen los costes que estas edificaciones tienen para el resto de los seres vivos. Si se contabilizaran las toneladas de CO2 emitidas y sus consecuencias en el clima, el consumo desmesurado de agua y los costes sociales de las condiciones de trabajo, estas ciudades serían inasumibles. Pero es un mundo donde el sector privado se ha apropiado del discurso utópico; donde se proyecta la idea de que todo es posible; donde se puede construir un paraíso verde en medio del desierto; donde se puede replicar un paisaje alpino

Andreas Gursky

Dubai World III

2008



en medio de las dunas; donde las torres sobrepasan las nubes y las islas nacen artificialmente en medio del mar para poder albergar mansiones con vergeles y piscinas al estilo californiano. Cuando el fotógrafo Yann Arthus Bertrand sobrevoló Dubái afirmó tener la sensación de estar fotografiando el pasado. La iconografía futurista que desprende esta ciudad es la representación de un mañana hollywoodiense que se ha construido desde la nada.

“Aquí se extraen millones de toneladas de arena del fondo del océano para construir islas con formas intrincadas. Todos los recursos provienen de fuera del país, incluso la población activa. ¿Y para qué? ¿Para mostrar casas modelo para millonarios? [...] Yo estaba totalmente decidido a mostrar el resultado de tal exceso, puede ser una gran hazaña construir las torres más altas del mundo pero ¿para qué? y una pista de esquí entre dos autopistas en mitad del desierto ¿Eso tiene sentido? Dubái pretende ser una ciudad del futuro, ni si quiera la han terminado de construir aún y para mí, ya pertenece al pasado. Creo que debemos cambiar nuestros ideales en vez de construir edificios más altos, pero ¿cómo puedo difundir esa idea? He hecho lo que he podido y no he tenido éxito”
(ARTHUS-BERTRAND 2009).

La demostración del poderío técnico queda patente en el archipiélago artificial The World y las penínsulas con forma de palmera que se han construido en la costa dubaití. Andreas Gursky en la pieza Dubai World III y Jann Arthus-Bertrand reinterpretan este nuevo mundo construido en el que queda plasmada, al mismo tiempo, la infinita capacidad creadora del hombre y la fragilidad de sus creaciones.

Esta sensación de estar fotografiando algo que ya pertenece al pasado, un espacio artificial, un decorado de película que pronto acabará abandonado y deteriorado está presente en diversos creadores que han conformado unas piezas que representan un Dubái donde está presente el exceso y la destrucción, el derroche y las carencias, el lujo y la miseria. Alexi Plaidemont, DubaiLand (2008), ha buceado en los paisajes del artificio bajo el concepto de frontera entre la ficción y la realidad.

“[...] Dubai no es tan sólo una imagen deformada de Occidente, un sueño mimético y alienado, sino la verdad del universo mental y físico que hoy nos es común, allá donde vivamos. El gasto desmesurado, la huida hacia adelante, la negación de una realidad que nos horroriza aún más cuando nos sabemos responsables de su degradación... Todo eso es nuestro. De forma deliberada o no, la imitación y la caricatura siempre dicen la verdad”. (AUGÉ 2008)



Thomas Weinberger

Marina Dubai

2006

Philippe Ckancel

Desert Spirit

2000-2009

Este sueño cortoplacista también llamó la atención de creadores que se habían especializado en la fotografía de maquetas, decorados y espacios ficcionalizados como es el caso de Haubitz y Zoche, que han desarrollado una línea de investigación creativa en torno a la artificialidad. Con *Sky Dubai* (2006) en la que fotografían la pista de esquí *indoor* más grande del mundo resaltándola como un gran decorado para el consumo de aventuras teatralizadas y carentes de esfuerzo y riesgo. Esta misma temática se repite en las creaciones de Florian Joye y Armin Linke. Los trabajos de David Burdeny en *NorthAfrica* y Philippe Chancel en *Desert Spirit* desarrollan la misma lógica creadora: dotar a las imágenes de un aura que cabalga entre la realidad y la ficción.

El derroche energético necesario para que el espectáculo no se pare queda plasmado por las tomas nocturnas que presentan a la ciudad como una gran antorcha en medio de la oscuridad. Los trabajos de Florian Joye, Bialobrezeski y Thomas Weinberger reparan en la enorme contaminación lumínica de una urbe que quema millones de toneladas

de petróleo con su consecuente emisión de gases de efecto invernadero. Y es que este modelo ha dado la espalda al sol. Siendo una de las zonas mejor situadas para invertir en huertos solares ha preferido instaurar un modelo que depende de la quema de combustibles fósiles.

Quizás Dubái es el escenario perfecto donde se exponen de manera concentrada los valores que mueven el sistema económico imperante. Una ciudad creada de la nada que materializa los principios de nuestro sistema económico, la marca estrella del ultraliberalismo que muestra al resto del mundo el camino a seguir. La ciudad espectáculo global donde se reúne el turismo, el comercio, las finanzas y los medios de comunicación, bases del capitalismo de ficción. Una metrópolis universal que brinda un ambiente perfecto al individuo atomizado y de gustos estandarizados y que supone la materialización de la promesa del sistema



Philippe Chancel
Desert Spirit
2010

de fundar una realidad virtual de felicidad y carente de riesgo “porque lo central de esta nueva etapa capitalista no es, como se ve, tanto la producción de bienes (buenos y malos), como la producción de realidad (verdadera o falsa)” (VERDÚ 2003: 276). El espectáculo, el artificio y la majestuosidad se han trasladado a los espacios en los que vivimos y nos divertimos, “la ciudad se convierte en un show” (2003:41) que ilumina nuestros deseos.

Es una ciudad espejismo en medio del erial, un falso oasis en el que se ha trasplantado el paraíso, donde da la sensación de estar contemplando un territorio desarraigado en el que se ha cortado y pegado una forma de entender el desarrollo importado de fuera. Es la construcción de una ciudad futurista bajo unos estándares globalizados pero con una concepción del desarrollo que pertenece al pasado. Esta percepción queda confirmada por Lipovetsky y Serroy en su definición del capitalismo artístico que en los últimos tres decenios ha marcado la era de la globalización y la financiarización:

“Pasmosa arquitectura-espectáculo que rediseñan museos, estadios y aeropuertos, islas artificiales que componen una palmera gigante, galerías comerciales que rivalizan en lujo decorativo, tiendas que parecen galerías de arte, hoteles, bares y restaurantes con decoración crecientemente “intencionada” [...] ¿podría suceder que el capitalismo, acusado desde hace tanto tiempo de destruirlo y afearlo todo, fuera otra cosa que un espectáculo del horror y que funcione también como empresario artístico y motor estético?” (LIPOVETSKY/SERROY 2015: 31)

Dubái representa el nuevo imperio de la estética donde los imperativos de belleza sucumben al espectáculo, elaborando complejos e ininteligibles ecosistemas que sólo responden a una lógica de rentabilidad a corto plazo, con el único objetivo de seducir y emocionar a posibles consumidores.

7. La poética visual del apocalipsis contemporáneo.

Como vemos los diferentes creadores miran con un profundo escepticismo este tipo de desarrollo y al mismo tiempo observan maravillados la estética del desastre. Debemos destacar el trabajo de una serie de autores que han desarrollado unas interesantes piezas con una impecable orquestación de imágenes que revelan el intenso impacto que los avances tecnológicos tienen. Los collages del artista chino Yang Yongliang¹⁷ establecen un vínculo entre lo tradicional y lo contemporáneo, el primero representado por los paisajes tradicionales chinos y el segundo a través de un intrincado montaje digital de miles de elementos que representan la sociedad contemporánea: edificios en construcción, contenedores, fábricas, chimeneas humeantes, torres de electricidad, autopistas, desechos y contaminación. Yongliang es un recopilador de imágenes que, al igual que hizo Atget, realiza un intenso trabajo de catalogación de formas arquitectónicas. Camina por la ciudad como un territorio de

Yang Yongliang

From the Word

2014



Yang Yongliang

From the Word (detalle)

2014



investigación artística captando un paisaje que cambia vertiginosamente; las nuevas edificaciones y las viejas fábricas conforman un collage final que exponen cómo Ynag mira su entorno.

“La ciudad y el paisaje, los amo y los odio al mismo tiempo. Si amo la ciudad es por su familiaridad, pero no me gusta la asombrosa velocidad con la que crece e invade el medioambiente. Si me gusta el arte chino tradicional es por su profundidad y la inclusión, pero no me gusta su actitud retrógrada. Los antepasados expresaron sus sentimientos y su aprecio por la naturaleza a través de la pintura paisajística. En cuanto a mí, yo uso mi propio paisaje para criticar la realidad como la percibo”¹⁸

Las piezas de gran formato de Yongliang nos invitan a recrearnos en los detalles de una sociedad en proceso de destrucción. El blanco y negro acrecienta esta idea de una sociedad gris y rodeada de desperdicios. Se retoma de nuevo el concepto de territorios del desastre; sus paisajes tradicionales chinos han sido completamente colonizados por una contemporaneidad desarrollista y en continua expansión, las grandes torres de apartamentos que otros autores han interpretado desde la majestuosidad y la aglomeración, son usadas por Yongliang para construir escarpadas montañas al gusto de un paisajista tradicional.

Estos mismos patrones formales los podemos encontrar en los collages murales de Du Zhenju y David Mach. La recopilación de imágenes de Du Zhenju en *Babel Tower* (2010-2011)¹⁹ nos muestran unas complejas composiciones que se valen del mito de la Torre de Babel (según la interpretación que hizo en 1563 Brueghel el Viejo) para exhibir una megalópolis apocalíptica y revolucionaria que transmiten una fuerte

18 Traducido del original del autor: “The City, the Landscape – I love them and hate them at the same time. If I love the city for its familiarity, I hate it even more for the staggering speed at which it grows and engulfs the environment. If I like traditional Chinese art for its depth and inclusiveness, I hate its retrogressive attitude. The ancients expressed their sentiments and appreciation of nature through landscape painting. As for me, I use my own landscape to criticize reality as I perceive it.” Recuperado en diciembre de 2015 desde <http://www.yangyongliang.com/Article.html>

19 <http://duzhenjun.com/category/photography/>

Michel Kirk
Le jardin (triptic)
2014



desestabilización. Sus imágenes están dotadas de una fuerza expresiva notable gracias a los miles de personajes y objetos que pacientemente va pegando y ensamblando consiguiendo un mural masificado retrato de nuestra sociedad.

Estos paisajes apocalípticos también los podemos ver en la serie *Homo Fukusima* de Michel Kirk en los que quedan representados los elementos fundamentales de la insostenibilidad. *Homo Fukushima* se puede resumir como una representación artística del hombre posmoderno. “*Homo Fukushima es un mutante ... el representante más avanzado de la especie humana, más o menos adaptada a un entorno cuyos componentes climáticos y geológicos se entrelazan con la política, la economía y la demografía*”²⁰. También con claras referencias pictorialistas, las piezas *Le jardin* y *sous le cerisier* son dos

20 Traducido del original “Homo Fukushima” is a mutant... the most advanced representative of the human species, more or less adapted to an environment whose climatic and geological components are intertwined with politics, economics and demographics...” De la web del autor <https://michelkirch.files.wordpress.com/2014/11/press-release.pdf> recuperado en febrero de 2016.

**Du Zhenju***The Tower of Babel pollution*

2010-2011

trípticos que reinterpretan *El jardín de las delicias* (1500-05) de El Bosco, una actualización del paraíso imaginado por el pintor. El paraíso divino ha sido destruido por la mano del hombre.

También la fotógrafa española Rosa Muñoz ha recorrido estos caminos estéticos en los que recrea un mundo futuro donde se mezcla la fantasía y la melancolía por un tiempo pasado. Las viejas arquitecturas, los comercios tradicionales y las calles populares son destruidos como signos de un pasado que se tiene que renovar. El desarrollo destruye para seguir construyendo en una dinámica imparable. La serie *Paisajes del futuro* (2010-2012) reconstruye paisajes imposibles que reflejan un presente caótico donde la estandarización de los gustos globalizados arrasa con la memoria tradicional. Las Torres de Babel y las construcciones piramidales dialogan con las explosiones nucleares y las columnas de humo en un juego representativo donde se mezclan pasado y futuro.

Estas composiciones trabajan la poética de lo visual desde lo microscópico, es una visión atómica que trabaja la pulsión del detalle. Del mismo modo que las pinturas de El Bosco eran una colección de aberraciones, los murales contemporáneos reúnen en una misma imagen las perversiones del sistema industrialista. Si el *Jardín de las delicias* es la historia del

Rosa Muñoz

Paisajes del futuro n° 9

2010



pecado, las imágenes que hemos analizado son la historia de los excesos urbanos capitalistas. Existe una poética de la industrialización en las que parece que las máquinas se auto-reproducen como símbolo de la auto-reproductividad del capitalismo. Parece que, como humanos, todo lo que nos separa de la naturaleza nos atrae, es divertido, es novedoso, es una afirmación del yo humano frente a lo divino, es una liberalización del origen celestial de la naturaleza.

En este capítulo hemos analizado las representaciones de nuestro modelo de consumo urbano. El desarrollo urbano, que ha dado la espalda a la lógica ecosistémica y se extiende por el mundo bajo una planificación al servicio del sistema de trabajo y consumo, es un reflejo de las aspiraciones divinas del ser humano que emana de la modernidad. La imposición de lo racional frente a lo orgánico es la imposición del hombre ante lo divino. Las poéticas que surgen de las imágenes del desarrollo urbanístico global revelan un gusto por la homogenización; los iconos del capitalismo del derroche se han impuesto como un signo de estatus social a lo largo y ancho del planeta. Se han desechado los usos y

valores arquitectónicos y urbanos tradicionales en pos de un modelo de desarrollo que da respuesta a la expansión del capitalismo estético que redecora los nuevos paisajes urbanos.

Es posible que Žižek tuviera razón cuando reflexionaba sobre la propia naturaleza del ser humano:

“Los sujetos son literalmente agujeros, huecos en el orden positivo del ser; sólo moran en los intersticios del ser; en esos lugares donde la labor de creación no ha concluido: la mera existencia de un sujeto prueba que Dios era un idiota que arruinó el trabajo de la creación” (ŽIŽEK 2008:19).

El control de la naturaleza nos hace dioses, destruir nuestro entorno es reclamar el protagonismo del individuo ante lo divino, la imposición de estructuras lineales frente a las estructuras orgánicas impone la visión humana frente a la visión natural. El paraíso bíblico que emana de un paraíso natural que vivía en equilibrio se rompió con la llegada del ser humano. Las grandes urbes construyen con ahínco un muro de cemento que evita la visión de lo natural. Los ritmos de la naturaleza se rompen con una iluminación artificial que facilita la producción 24 horas al día: la velocidad de producción acelera la destrucción. Recuperar los espacios de reflexión es recuperar los ritmos más pausados de naturaleza.

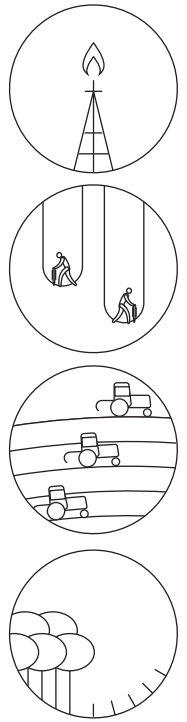
CAPÍTULO V

La representación de las prácticas extractivas, tóxicas y contaminantes

Qué hombre de bien preferiría un país cubierto por bosques y habitado por unos miles de salvajes a nuestra extensa república, sembrada de pueblos, ciudades y prósperas granjas, embellecida con todas las mejoras del arte o la industria, ocupada por más de doce millones de personas felices y dotada de todas las bendiciones de la libertad, la civilización y la religión.

Andrew Jackson, presidente de los Estados Unidos.

Segundo mensaje anual al Congreso, 1830.



1. Introducción

Hasta ahora hemos analizado las representaciones de nuestro modelo económico, basado en el consumo de objetos y la expansión de modelos urbanos que dan la espalda a la naturaleza. Hemos observado de qué manera este sistema repercute en el medioambiente: por un lado los desperdicios invaden los lugares más cercanos, así como los más remotos, y por otro los sistemas constructivos estandarizados arrasan con una lógica de los usos tradicionales arquitectónicos más cercanos a un desarrollo ecosistémico.

Pero para que el sistema económico basado en el consumo de objetos y en la expansión de los sistemas urbanos pueda mantener su nivel de crecimiento es necesario perseverar en los modos productivos de un sistema que esquilma los recursos naturales bajo los valores de la modernidad. El modelo industrialista imperante está provocando un acelerado deterioro del medioambiente, generando un desequilibrio en el ecosistema global que se ha hecho patente a través del cambio climático. Por lo tanto, en este capítulo analizaremos las representaciones que se están

dando alrededor de las causas principales del calentamiento global, principal acontecimiento que pone en entredicho la senda del desarrollo sostenible.

Analizaremos las representaciones de:

- Los combustibles fósiles: estudiaremos la imagen del petróleo como elemento determinante en el cambio climático. También, de forma paralela analizaremos las obras de diferentes artistas que se han acercado al mundo de la automoción como uno de los sectores que más influyen en el cambio climático. Analizaremos la iconografía de cómo el “oro negro” se transforma en pesadilla a través de las imágenes de los desastres ecológicos producidos por la industria petrolera.
- La industria extractiva minera: observaremos las imágenes de las heridas del planeta. La representación de cómo las materias primas son extraídas, transportadas, transformadas con el objeto de ser brevemente consumidas y rápidamente desechadas. Este modelo de economía lineal produce infinidad de desperdicios y contaminación tanto en la fase de manufactura como en la de desecho.
- La iconografía del humo: estudiaremos de qué manera la presencia de sustancias contaminantes en la atmósfera se han convertido en un elemento iconográfico de la actual cultura visual. Nos acercaremos a la imagen de la torre humeante como elemento principal en muchos de los trabajos analizados sobre contaminación atmosférica.
- La ganadería y agricultura intensiva: examinaremos los trabajos de diversos artistas que han denunciado la sobreexplotación agrícola y ganadera como causante de la deforestación de grandes áreas, así como por la emisión de grandes cantidades de gases de efecto invernadero.

2. La representación de los combustibles fósiles

2.1 Los excesos del oro negro

Nuestra sociedad de consumo depende de los combustibles fósiles. El carbón, el gas y el petróleo son los que nos proveen de la energía necesaria para que nuestra sociedad funcione alimentando máquinas y medios de transporte.

En los últimos 200 años hemos vivido el espejismo de las energías fósiles que nos han permitido vivir un breve sueño de energía barata y (pensá-bamos) inagotable. En apenas dos siglos hemos consumido una energía concentrada que tardó millones de años en acumularse y que nos ha otorgado un inmenso poder para controlar la naturaleza. Pero este es un poder efímero. Las energías fósiles han sido un suspiro en toda una historia de uso de energías renovables. El problema dramático que en breve se planteará es la readaptación de los niveles de gasto energético a una realidad sin energía fósiles. Pero como afirma el investigador Edgar Ocampo:

“Jamás habían sido explotados con tanta obsesión los mantos acuíferos, las reservas de hidrocarburos, el suelo, los bosques y los mares, con un brutal efecto de destrucción del equilibrio ambiental y el agotamiento exhaustivo de las reservas del planeta, sin sentir el más mínimo remordimiento. Ahora hemos inventado un flamante manto institucional llamado “desarrollo sostenible” el cual, practican, con vehemencia fanática, casi todos los gobiernos del mundo para no ver sus atrocidades ambientales y su pecaminoso proceder económico” (OCAMPO citado por García Camarero 2009: 188).

Efectivamente la sociedad industrialista se topó con las reservas de 200 millones de años de energía solar concentrada, disponible con tan solo horadar la tierra. El sistema capitalista necesita tener un crecimiento constante y proyectar en el futuro aún más crecimiento; este crecimiento en la producción y en el consumo mundial ha sido acompañado por un aumento continuo en las extracciones de los combustibles fósiles. El petróleo y el gas contienen un alto poder energético concentrado y son fáciles de extraer, transportar y procesar. No existe ninguna otra energía que pueda igualar su rentabilidad.

La preocupación por el agotamiento de energía es una constante en la sociedad industrialista. En 1865, en plena expansión del carbón como fuente de energía de la industria de Inglaterra, comenzaron a surgir algunos estudios económicos que avisaban del cercano agotamiento del mineral. Stanley Jevons afirmó en 1865 que “*no es posible continuar por mucho tiempo con el mismo ritmo de progreso. [...] Es inútil pensar en sustituir el carbón por cualquier otra fuente de energía*”, por lo que instaba a sus compatriotas a abandonar el país antes de padecer las penurias que produciría el agotamiento del mineral. Esta situación trajo consigo un *pánico del carbón* orquestado por lo periódicos de la época. (RIDLEY 2011: 233)

La ASPO (*Association for the Study of Peak Oil*) afirmó que según sus cálculos en el año 2010 se había alcanzado el pico del petróleo, es decir, el nivel más alto de extracción. (HEINBERG, 2006 y 2007; GREER 2008 y 2009; PRIETO 2010).¹ El petróleo será más escaso y más complejo de extraer, las nuevas técnicas para sacar petróleo tienen un coste energético cada vez mayor y su rentabilidad es mucho menor.² Según las previsiones de la Agencia Internacional de la Energía, para poder cubrir las necesidades de petróleo que según las previsiones de crecimiento serán necesarias en el 2030 habrá que poner en el mercado el equivalente a seis Arabias Saudíes, algo materialmente imposible.³ En las próximas décadas se espera un importante aumento del gasto energético por la incorporación de China, India y Brasil como nuevas potencias económicas, pero el crecimiento de las energías renovables es muy lento.

1 La existencia del pico del petróleo es muy polémica y existen estudios a favor y en contra de esta teoría. Otros autores científicos de Kuwait afirman que el pico de extracción se dio en 2014 (revista *ACS Energy & Fuels*). Otros estudios encargados por la petroleras lo niegan, pero el movimiento ecologista lo pone en duda ya que no se puede acceder a los datos porque son secretos de empresa.

2 La más conocida es la técnica denominada “fracking” o fractura hidráulica, en la que se inyecta en el subsuelo agua a presión, arenas y productos químicos para romper las rocas subterráneas que acumulan hidrocarburos infiltrados. Esta técnica es mucho más costosa a nivel económico, energético y medioambiental que las tradicionales.

3 AIE (2009). *World Energy Outlook*. Disponible en www.iea.org

*“Nueve de cada diez tecnologías con potencial para permitir el ahorro de energía y la reducción de emisiones de CO₂ están incumpliendo los objetivos de despliegue requeridos para lograr la necesaria transición a un futuro bajo en carbono; además, algunas de las tecnologías con mayor potencial registran el progreso más débil”.*⁴

Por lo tanto nos enfrentamos a un futuro en el que el suministro de energía no está asegurado y que podría provocar el colapso del sistema actual. De aquí al 2030 se producirá un desfase de 43 millones de barriles de petróleo diarios entre lo que se consumirá y se producirá.⁵ Este desfase se cubrirá, según la Agencia Internacional de la Energía, con el desarrollo tecnológico y científico de nuevas fuentes de energía aun sin especificar. Esta fe en la ciencia nos devuelve a uno de los mitos de la modernidad.

“Puede ser que vivamos en un mundo apocalíptico, enfrentados a un alud de peligros; no obstante, un individuo puede creer que los gobiernos, científicos u otros especialistas técnicos se les puede confiar los mecanismos apropiados para contrarrestarlos. [...] Existen riesgos con los que nos enfrentamos pero que, como individuos [...], ninguno de nosotros puede hacer demasiado al respecto.”
(GIDDENS 2011: 63).

El petróleo, su extracción, transporte, refinado y venta forman parte del paisaje de nuestro tiempo. Las torres de extracción fueron símbolo de riqueza, los chorros de crudo que la tierra lanzaba súbitamente representaban el éxito y eran la imagen del cambio de vida. El esforzado trabajador estadounidense conseguía de un día para otro cambiar la miseria por la riqueza. Los pozos recompensaban con una lluvia negra el esfuerzo de una familia que había sufrido lo indecible y que bailaba y se abrazaba bajo un torrente pegajoso y viscoso. Una explosión de

4 AIE (2012). *Energy Technology Perspective 2012. Resumen ejecutivo*. IEA. Disponible en www.iea.org/publications/freepublications/publication/ETP_Executive_Sum_Spanish_WEB.pdf

5 AIE(2009). *World Energy Outlook*. Disponible en www.iea.org

alegría que Hollywood nos enseñó una y otra vez en películas como *El fruto dorado* (*Boom Town*/ 1940) de Jack Conway o la mítica *Gigante* (*Gigant* / 1955) de George Stevens.

El *American way of life* derrochaba petróleo con grandes autos y extensos barrios residenciales. La compra se hacía en coche y se podía ir al cine sin bajarse de él. Para alimentar este modelo, el paisaje estadounidense quedó sembrado de campos petrolíferos con infinitud de torres extractivas.

En 1944 Andreas Feininger fotografiaba para la revista Life un bosque de pozos de petróleo en Long Beach, California. La industria petrolífera se presentaba como la fuente de la riqueza, como el motor del progreso; las empresas automovilísticas crecían vertiginosamente ya que el tejido industrial europeo y japonés había quedado arrasado por la II Guerra Mundial.

Andreas Feininger
Campo petrolífero de
Signal Hill Long Beach,
California
1944
Archivo Life



2.2 El petróleo como proyecto artístico

La fotografía en torno a las energías fósiles ha supuesto un campo de investigación creativa que ha ido más allá de lo puramente estético. Los artistas que se han acercado a este ámbito de reflexión han constatado de manera directa las intensas agresiones que sufre el medioambiente para que la fuente de energía que mueve el mundo sea localizada, extraída, transportada, procesada y quemada. Tres son los ejemplos más relevantes en este aspecto: el proyecto *Oil* (1999-2010) de Richard Burtinsky *American Power* (2003-2008) de Mitch Epstein y *Pretochemical America* (2012-2014) de Richard Misrach. Son proyectos que se adentran en el campo de la denuncia, la demostración científica, la pedagogía, la sociología y la política. Se trata de proyectos artísticos que se adentran en los procesos industriales que rodean la extracción de petróleo bajo una mirada crítica mostrando las consecuencias medioambientales de éstos.

Mitch Epstein⁶ realizó el proyecto *American Power* en el que se acercaba a los modos de producción de energía a lo largo de EE.UU.:

“El proyecto American Power surge del encargo de la revista The New York Times, que quería que fotografiara un pueblo de Ohio, Cheshire, que casi había desaparecido como consecuencia de la contaminación que generaba una central eléctrica y donde sólo quedaban algunas personas mayores que se resistían a dejar sus casas. La experiencia me dejó tan trastornado durante meses que a partir de aquel viaje quise seguir el rastro de otros lugares como aquel y hacer una serie.

Son sitios fuertemente protegidos por las corporaciones energéticas y por agentes de la Seguridad Nacional. Las enormes medidas de seguridad que me encontré fueron mi mayor obstáculo, tanto en términos prácticos como psicológicos. Era desmoralizador que los funcionarios policiales me obligaran a abandonar lugares públicos donde podía estar legalmente. La paranoia que descubrí en mi propio país me dejó asombrado y consternado. Y, por supuesto, supuso un

6 <http://mitchepstein.net/american-power-intro>

*reto a mi espíritu inquieto porque quise estudiar de cerca durante un tiempo nuestra situación energética actual, que considero seriamente equivocada y perjudicial para la vida humana y el medioambiente. Logré hacer fotos reveladoras, aunque no me permitieron acceder al interior de ninguna de las instalaciones. Irónicamente, ¡ser excluido acabó por ser un regalo! Me obligó a ser más ingenioso e imaginativo”.*⁷

Las imágenes de Epstein se distancian del hecho fotográfico; tanto sea por una cuestión práctica o estética, consigue generar insólitos paisajes cotidianos. Las grandes chimeneas de las centrales térmicas y nucleares aparecen como telón de fondo en una composición que se contrapone con los elementos naturales en primer plano. Esta distancia hacia la escena, la calidad de la imagen de una cámara de gran formato, la gama

Mitch Epstein

*Chalmette Oil Refinery, New
Orleans Louisiana II*

2007



⁷ Entrevista a Mitch Epstein por Jorge Kunitz en Tendencias del Arte, disponible en <http://www.tendenciasdelarte.com/indignaos-la-denuncia-de-mitch-epstein/> Recuperado en diciembre de 2015.

tonal y la ambigüedad chocante que generan los diferentes elementos de la escena encajan dentro de la estética paisajística de la fotografía norteamericana contemporánea.

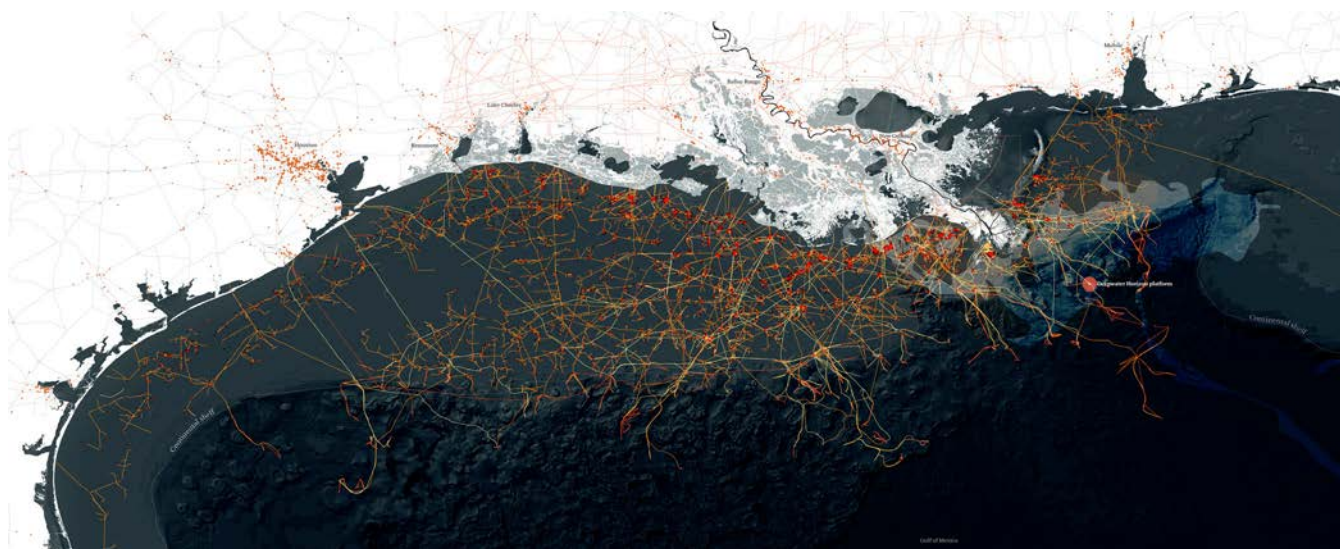
Richar Misrach realizó junto a Kate Orff una laboriosa investigación de los paisajes de la industria petroquímica de Estados Unidos. Este proyecto comenzó en 1998 con la documentación de las más de 135 plantas químicas que se extienden por las orillas del río Mississippi y terminó en 2012, dos años después del enorme derrame de la planta *Deepwater Horizon* frente a las costas del sureste de Estados Unidos y que afectó gravemente a la zona. En *Petrochemical America* se presentan las inquietantes imágenes características de Misrach acompañadas de textos y explicaciones gráficas de las consecuencias para el medioambiente de las diversas explotaciones petroquímicas que se sitúan a los largo de 240 Km del río Mississippi. Es una obra que se puede asumir desde diversos puntos de vista, de la contemplación artística de las imágenes de Misrach al aprendizaje a través de esquemas visuales de cómo la contaminación afecta de manera directa los ecosistemas del río. El denominado “corredor del cáncer”, entre Baton Rouge y Nueva Orleans nos revela un paisaje, referente en el imaginario colectivo de la América sureña, como un territorio vencido por las necesidades energéticas de la sociedad de consumo. Los humedales pantanosos se confunden con las zonas



Richard Misrach

Swamp and pipeline (Pantano y oleoducto)

Giesmar, Lousiana 1998



Richard Misrach

Petrochemical American

2014

Red de oleoductos y gaseoductos de la costa de Luisiana. El punto rojo señala la situación de la plataforma Deepwater Horizon

contaminadas, las brumas del río con emisiones tóxicas y los reflejos del agua con los del balsas aceitosas y acumulaciones de petróleo fruto de los vertidos ilegales, fugas y accidentes.

Este proyecto es un exhaustivo mapeo de un territorio que se ha transformado definitivamente en el último siglo. Los esquemas que nos presentan examinan los procesos industriales de la extracción y transporte del petróleo, de la fabricación del plástico, la intrincada y tupida red de oleoductos y gaseoductos, así como la historia de las milenarias culturas que han pasado por este territorio o las gravísimas consecuencias en el equilibrio de los pantanos de la industria petroquímica.

Un proyecto conjunto que descomprime las diversas ecologías culturales, sociales, económicas y biofísicas que revelan las complejas relaciones entre hombre y medioambiente y nos demuestran el intenso impacto de la vida contemporánea.

Edward Burtynsky ha seguido por los mismos senderos en sus prácticas artísticas. Entre 1999 y 2010 realizó un extenso proyecto donde analizaba todo el proceso productivo del petróleo, desde la extracción hasta la acumulación de los residuos finales pasando por el transporte, la transformación en grandes refinerías, la industria automovilística y las infraestructuras. Es un recorrido visual por el ciclo de vida de esta fuente de energía en el que Burtynsky, muy crítico con el petróleo, revela de forma metódica las profundas transformaciones que la naturaleza sufre dentro del proceso. Este proyecto también se acompaña con una

serie de textos y gráficos que explican los diversos procesos de transformación del crudo en una gran variedad de productos y sus consecuencias para el medioambiente.

Durante más de diez años este autor ha reflexionado sobre los desmanes de la industria petroquímica haciendo especial hincapié en la industria automovilística. En un recorrido por el *backstage* del *American way of life*, el fotógrafo canadiense se cuela en el patio trasero de la sensación de libertad que emana de los valores de una sociedad coche-dependiente. El auto se ha transformado en un refugio para el individuo, los sentimientos de independencia, autonomía y emancipación se refuerzan con esta máquina que responde así a los anhelos de una sociedad cada vez más atomizada. Esta lógica del mercado trae devastadoras consecuencias, los motores de combustión interna son los causantes de las mayores emisiones de CO₂ a la atmósfera y generan gran cantidad de desechos.



Edward Burtynsky

Oil Fields #27 Bakersfield

California, USA, 2004

2.3 Los paisajes de los pozos decadentes

El periodo de bienestar del último siglo se ha sustentado en la explotación excesiva de la naturaleza y en las energías fósiles. Hemos tenido la suerte de pertenecer a una generación de humanos que ha sabido transformar la energía solar acumulada en los yacimientos de gas, petróleo y carbón para transformar nuestro entorno y movernos rápidamente pero a un altísimo coste hasta hipotecar nuestro futuro y el de la generaciones venideras. Según un estudio del año 2015 publicado en la revista Nature por Christophe McGlade y Paul Ekins “*un tercio de las reservas de petróleo, la mitad de las de gas y más del 80% de las de carbón no deben tocarse en los próximos 40 años para tener al menos un 50% de probabilidades de controlar el cambio climático, es decir, de evitar que la temperatura media del planeta suba más de dos grados, la frontera estimada por los científicos a partir de la cual los impactos del calentamiento global pueden ser realmente graves*”.⁸

Los paisajes de los pozos petrolíferos que en la primera mitad del siglo pasado habían supuesto la representación del progreso han cambiado, tanto de aspecto como de significado. Los campos extractivos que se extienden hasta el horizonte han perdido su halo de progreso y son envueltos en una sospecha decadente. Los productivos campos retratados por Feininguer en 1944 son sustituidos por paisajes yermos colonizados por oxidadas máquinas que han dejado de funcionar, paisajes oscurecidos, ríos contaminados y bahías infectas.

Edward Burtynsky

Oil Fields, Belridge, California,

USA

2003



⁸ El PAÍS (7/01/2015). RIVERA, Alicia. “El control del cambio climático exige renunciar a un tercio de las reservas de petróleo y al 80% de las de carbón” *El País*. Recuperado en agosto de 2015. Disponible en http://elpais.com/elpais/2015/01/06/ciencia/1420571219_001038.html

Los paisajes han sido dominados por las máquinas abandonadas que permanecerán décadas ya que ninguna ley exige que se regenere el entorno una vez acabado el periodo de explotación. Como sociedad nos hemos acostumbrado a estar rodeados de ruinas modernas.

Estas imágenes de principios de este siglo han podido valer como inspiración al interesante trabajo de Mishka Henner. Su proyecto *The Fields*⁹ recompone, con un cuidado montaje, cientos de fotografías satelitales de los campos extractivos de california.



Mishka Henner

*Wasson Oil Field, Yoakum
County, Texas*

2013

Henner nos presenta con una toma cenital los territorios horadados y carcomidos de las mesetas de Estados Unidos. Las bombas extractivas que vacían las entrañas de la tierra de manera rítmica e ininterrumpida proyectan su sombra sobre el terreno. Los paisajes con los que trabaja son variados, desde las racionales líneas de los campos arados hasta zonas más rocosas pero todos salpicados por la presencia constante de las bombas de extracción. Dentro de este proyecto realizó la pieza *Eighteen Pumpjacks* que traslada este concepto a piezas individuales. Las bombas extractivas que pueblan el territorio estadounidense se unen en un *GIF* animado en el que se simula el movimiento rítmico y constante de los pozos de petróleo. La cabeza basculante mantiene su monótono e implacable ritmo mientras los paisajes van cambiando a su alrededor: desiertos deshabitados, concurridas ciudades, praderas verdes, campos sembrados, campiñas quemadas, labrantíos lineales y terruños orgánicos.

9 <http://mishkahenner.com/filter/works/The-Fields>

Mishka Henner

*San Andres Oil Field,
Hockley County, Texas
(detalle)*



La pieza transmite la sensación de estar ante una presencia constante en nuestro paisaje, los pozos siguen impasibles con su labor ajenos a lo que sucede a su alrededor.

Los campos extractivos han sometido al paisaje natural, arrancan la energía concentrada que mueve el mundo, son esenciales para mantener un suministro constante de carburantes al parque automovilístico mundial que se prevé que alcance los 1200 millones en el 2020.¹⁰ Según la OPEP cada día se consumen en el mundo 94,4 millones de barriles de petróleo que hay que distribuir a lo largo y ancho del planeta.

En general podemos afirmar que los autores que se acercan a representar el mundo de los hidrocarburos lo hacen con una mirada distante y desconfiada. Resaltan el hecho de que es un tipo de energía que pertenece al pasado, los diversos proyectos ponen de manifiesto lo arcaico de un modelo que destaca por su agresión a la naturaleza y a las personas. Pero al mismo tiempo, y más claramente en la obra de Burtsysky, Misrach y Epstein, retratan una industria que está inmersa en el código genético del capitalismo. Sin esta forma de extraer la energía no sería posible mantener el modelo de consumo de la vida contemporánea.

2.4 La construcción icónica de los peligros del petróleo

El petróleo supone una fuente energética que conlleva serios problemas tanto medioambientales como sociales y políticos. Para mantener un suministro constante, que las máquinas del mundo no cesen su actividad,

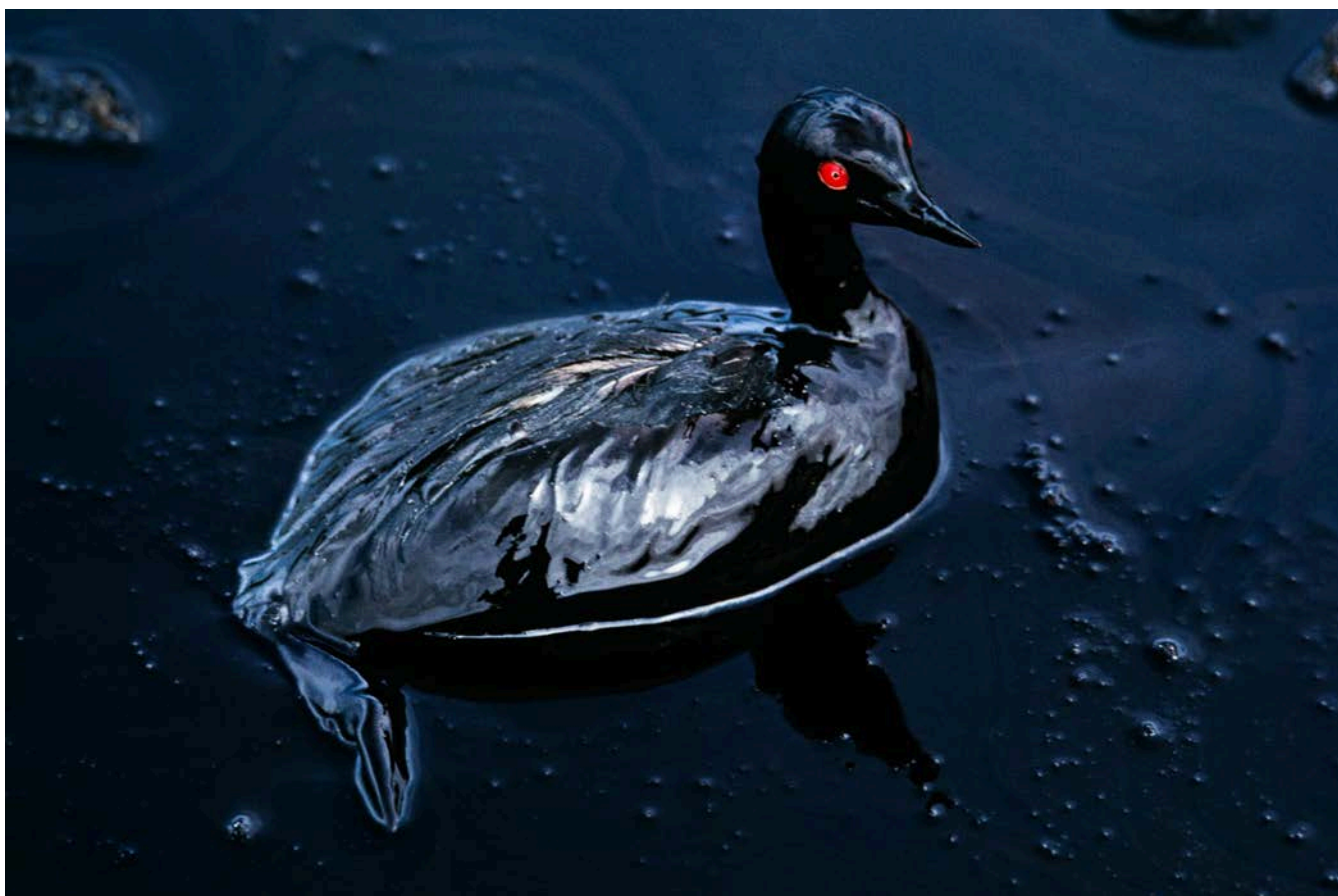
¹⁰ Según el informe de evolución del mercado automovilístico presentado en 2013 por la Asociación Nacional de Importadores de Automóviles (Aniacam) y de Volvo Car España. Disponible en <http://www.aniacam.com/datos/default.php>

es necesario mantener relaciones diplomáticas con dictadores y monarquías absolutistas, iniciar guerras, invadir países o poner en serio peligro el medioambiente. Desde el comienzo de la extracción del crudo se han producido vertidos en la naturaleza. Pero es a partir de la década de los 70 cuando se comienza a extender la preocupación por los peligros del transporte de crudo, sobre todo por los inmenso petroleros transoceánicos.

Quizás el primer caso en lograr un potente eco mediático fue el derrame del Exxon Valdez en las costas de Alaska, el del vertido más grave en las costas de Estados Unidos hasta ese momento. El profundo daño medioambiental se extendió por 2000 kilómetros de costa y reveló al gran público los peligros del petróleo. Pese al accidente el petrolero siguió en activo por diversas partes del mundo hasta el año 2012.

Poco después comenzó la Guerra del Golfo (1990-1991) que supuso la mayor catástrofe ecológica producida por el vertido y la quema incontrolada de crudo. Las imágenes de los humeantes pozos de petróleo inundaron el imaginario colectivo durante meses.

En medio del conflicto y dentro de una intensiva batalla mediática tomó relevancia la imagen de un cormorán agonizante cubierto de carburante (como se demostró posteriormente, la imagen pertenecía al vertido del Exxon Valdez y no al del Golfo). La representación de la contaminación comenzó a utilizarse como un arma de propaganda para demostrar al mundo la perversidad del gobierno de Sadam Hussein. Durante la guerra el fotógrafo Steve McCurry plasmó en diversas fotografías las consecuencias de los vertidos. La fauna local prácticamente había desaparecido; las aves acuáticas sufrieron especialmente y de nuevo el ave cubierta de petróleo se convirtió en una imagen de referencia. Después de la catástrofe ecológica del Exxon Valdez y la Guerra del Golfo esta imagen se ha repetido vertido tras vertido; no hay catástrofe que se precie que no tenga su imagen de ave impregnada de carburante. Desde la marea negra del Prestige al desastre ecológico del Golfo de México, la iconografía es la misma. Los animales representan la indefensión ante un ataque por la negligencia humana, son la imagen de las consecuencias para una fauna que es inocente de toda responsabilidad.



Steve McCurry

Kuwait

1991

Esta iconografía afloró en la obra del fotógrafo gallego Manuel Seldón cuando se enfrentó al desastre del *Prestige*. En el texto que acompaña la serie *Cusindo a Barlovento* (2002-2003) Seldón afirma que el paisaje sombrío que aparecía frente a su cámara le recordaba a las imágenes de los vertidos de la Guerra del Golfo:

*“Farolas destruidas, árboles negros, aves y cangrejos muertos y cubiertos por el negro alquitrán, rocas, playas, arenas, paseos, jardines, parques infantiles. Todo negro. Un paisaje apocalíptico. Recuerda a las imágenes que nos emitieron en la 1ª Guerra del Golfo en 1991, como la del ave petroleada, que luego resultó ser de la marea negra provocada por el Exxon Valdez”.*¹¹

¹¹ De la web del autor Manuel Seldón. <https://manuelsendon.wordpress.com/series/cusindo-a-barlovento/> Recuperado en mayo de 2016

Seldón, muy crítico con la respuesta institucional al desastre, muestra la rabia contenida en sus imágenes. Las escenas que presenta este artista gallego revelan un paisaje donde el crudo lo envuelve todo. El denominado *txapapote* lanzado por el oleaje había impregnado la flora y la fauna que tardarán décadas en recuperarse.



Manuel Seldón

Cusindo a barlovento

2002-2003

La posterior movilización social transformó este hecho en un hito medioambiental. Los miles de voluntarios vestidos con trajes blancos se lanzaron a limpiar la zona y rescatar a la fauna afectada. El fotógrafo de la Voz de Galicia Xurxo Lobato tomó la que se transformó en el icono a nivel mundial: la popa del petrolero asomando entre el oleaje poco antes de hundirse. Este icono fue reinterpretado por Joan Fontcuberta en su serie *Googlegramas* 2005 en la que unía el lenguaje iconográfico de la era *Google* con la estética milenaria de los mosaicos. La imagen de Xurxo Lobato es descompuesta en 10.000 imágenes extraídas del buscador *Google* en el que se buscaron los nombres de los principales petroleros causantes de los peores derrames de crudo. Exxon Valdez y Presitge incluidos. El resultado es una pieza compuesta por miles de representaciones de los vertidos que generan un icono fácilmente reconocible.



Joan Fontcuberta

Prestige, Googlegrama

2005

Otra de las catástrofes que han marcado un hito en los desastres petrolíferos ha sido la producida por la explosión y posterior derrame de la plataforma *Deepwater Horizon* de BP frente a las costas de Luisiana. El accidente derramó 779.000 toneladas de crudo en el Golfo de México, el mayor derrame de la historia. El eco mediático fue inmediato y durante meses se puso el foco de atención en las consecuencias para la zona del vertido. El frágil ecosistema que Richard Misrach había descrito en *Petrochemical America* quedó definitivamente arruinado con el vertido de BP. La empresa petrolera desembolsó 20.800 millones de dólares como indemnización por el vertido. Pero, como ha demostrado el caso del Exxon Valdez, el dinero no será capaz de regenerar el ecosistema dañado por el petróleo.¹² El fotógrafo Daniel Beltrá realizó un extenso trabajo de las consecuencias del derrame. Desde un punto de vista aéreo este artista se recrea en las formas cromáticas abstractas del vertido, los colores del océano, los característicos brillos del petróleo y las toneladas de productos químicos lanzados para disolver el crudo crearon una potente imagen pictórica expresionista que representaba la estética del desastre. La serie formada por 18 piezas se recrea en la belleza de los colores y formas modeladas por los productos flotando, pero, irresistiblemente Beltrá dedicó una de las imágenes para recurrir a la iconografía de los pájaros embadurnados de crudo: un grupo de pelícanos pardos aguardan a ser limpiados en Fort Jackson, Luisiana.

Otro de los iconos visuales de esta guerra fueron las densas humaredas producidas por la quema de los pozos de Kuwait que estuvieron ardiendo durante meses, lo que supuso la emisión de miles de toneladas de sustancias tóxicas. La creciente preocupación por el medioambiente ya tenía la demostración iconográfica de las consecuencias nefastas de la quema de combustibles fósiles.

12 Según las asociaciones ecologistas y de pescadores de la zona de Alaska afectada por el vertido del Exxon Valdez en 1989, 25 años después la zona aún no ha recuperado su estado original. La fauna y la flora han quedado afectados de por vida. Ver BOUZA, Teresa (21/03/2014) “El derrame de petróleo del Exxon Valdez es, hoy, casi tan tóxico como hace 25 años” *ABC Biodiversidad*. Disponible en <http://www.abc.es/natural-biodiversidad/20140321/abci-alaska-exxonvaldez-derrame-201403211318.html> Recuperado en febrero de 2016.



Daniel Beltrá

Oil Spill #4

2010

Daniel Beltrá

Oil Spill #20

2010

Pero esta representación de las consecuencias de la quema de los pozos ocultaba un hecho obvio: el crudo que descansaba en el suelo kuwaití se iba a seguir quemando igualmente de una forma menos espectacular, pero mucho más lucrativa. Las intensas columnas de humo iban a ser sustituidas por millones de tubos de escape que del mismo modo lanzarían a la atmósfera los gases de efecto invernadero.

La Guerra del Golfo terminó por destruir un ecosistema en el que, durante milenios, habían existido extensos humedales. Los míticos Jardines de Babilonia se erigían en este vergel que se extendía entre el Tigris y el Éufrates en la península mesopotámica. Pero la sobreexplotación de los acuíferos, los pozos de petróleo y la guerra terminaron con esta riqueza.

No podemos de dejar de citar el trabajo que Sebastião Salgado realizó sobre el tema. En 1991 el New York Times encargó a Salgado un reportaje sobre el trabajo que bomberos de todo el mundo estaban realizando para apagar los pozos de Kuwait. Estas imágenes fueron de un brutal impacto para la comunidad internacional y todavía persisten en la memoria visual colectiva. Los “verdaderos héroes”¹³ de la guerra, como los describe Salgado eran los que estaban intentando poner fin a la mayor catástrofe ecológica ocurrida. Durante nueve meses trabajaron para apagar los 700 pozos que Sadam Hussein había mandado incendiar en su retirada del territorio kuwaití.

Los oscuros cielos, las intensas humaredas, los paisajes cubiertos por una capa de hollín, los cuerpos impregnados de crudo pasaron a crear la iconografía del desastre. Era la representación del apocalipsis, un paisaje dantesco que exponía, con toda su crudeza, las consecuencias de los vertidos y las emisiones contaminantes. Salgado describe el paisaje como un enorme decorado, “*fue como trabajar en un gran teatro. 500 pozos ardiendo. Una puesta en escena enorme, del tamaño de un planeta. [...] Retrasé mi marcha por lo menos dos o tres veces hasta el día que tuve que marcharme. Me rompió el corazón tener que abandonar un espectáculo tan enorme*”. (SALGADO 2014.

13 Declaraciones de Sebastião Salgado en el New York Times en el 25 aniversario de la publicación del reportaje. Disponible en http://www.nytimes.com/interactive/2016/04/08/sunday-review/exposures-kuwait-salgado.html?_r=0. Consultado en mayo de 2016.



59 min). Las intensas humaredas apenas dejaban pasar el 10% de la luz solar, el miedo a un invierno nuclear, que durante la guerra fría siempre había estado presente, se había hecho realidad. El impacto ecológico se sintió a miles de kilómetros, el hollín suspendido caía en forma de lluvia tóxica llevando la contaminación por todo el planeta; meses después de comenzar los incendios en el Himalaya llegó a caer nieve negra.

Sebastião Salgado

Kuwait: Desert on Fire

1991

Las dramáticas imágenes de Salgado respondía a la estética más clásica de la fotografía documental, estaban tomadas en blanco y negro, eran lo suficientemente cercanas a la manera de Capa, captaban el instante decisivo al gusto de Bresson y revelaban una realidad impactante en medio de un espectáculo casi irreal: tenían todos los ingredientes para que causaran un gran impacto en el público general. Y efectivamente así fue. La imagen del petróleo quedaba irremediabilmente unido a las aterradoras fotografías de Salgado.

El autor brasileño se encontró en Kuwait con los mismos elementos iconográficos que habían construido la imagen de los vertidos: seres vivos ahogados en petróleo. Pero esta vez no se trataba de aves o seres marinos, sino que eran seres humanos. Los trabajadores impregnados en crudo suponían un cambio en los referentes iconográficos que hasta

ese momento tenía los hidrocarburos. Las imágenes de los satisfechos personajes hollywoodienses empapados de petróleo que la industria norteamericana había ligado al progreso se transformaron en unas tristes figuras negras que luchaban impotentes ante una catástrofe ecológica como nunca antes habíamos vivido. Los intensos reflejos del crudo transforman los elementos de la imagen en figuras de cera que permanecen inmóviles, estatuas petrificadas que se funden con un paisaje inundado por la negritud del crudo que emana desde las entrañas de la tierra. Los jubilosos abrazos que la industria del entretenimiento nos mostraba bajo una lluvia de oro negro pasaron a ser personajes vencidos y derrotados por un paisaje pavoroso.



Sebastião Salgado

Kuwait: Desert on Fire

1991

2.5 Las gasolineras como referente artístico

En 1963 Ed Ruscha realizó un viaje entre Los Ángeles y Oklahoma donde vivían sus padres. Durante el trayecto fotografió las 26 gasolineras que encontró a su paso. De esta forma, documentando el entorno más cercano y evidenciando una sociedad dependiente del petróleo, Ruscha inauguraba una prolífica relación entre fotografía y arte conceptual:

[Este trabajo] “es el resultado de un proceso sistematico de documentación visual, decidido por anticipado y aparentemente realizado con total indiferencia por cuestiones de tipo artístico. Mientras la elección del tema por parte de Ruscha está íntimamente relacionado con los intereses contemporáneos de los artistas pop por lo autóctono y lo cotidiano, su decisión de presentar la obra como una reproducción fotográfica directa la coloca en una posición seminal en la prehistoria del arte conceptual” (GREEN / LOWRY 2007: 49).

El trabajo de Ruscha es uno de los más influyentes en la fotografía contemporánea, y no es casual que el referente usado fueran la gasolineras. Las estaciones de servicio se extendían a lo largo y ancho del país y formaban parte de ese paisaje banal y cercano que pasaba desapercibido. Estos territorios intrascendentes son los que comenzaron a configurar la nueva iconografía del paisaje.

Y aún sigue presente. Iñaki Berguera ha desarrollado diversos proyectos donde revisita los conceptos creativos que llamaron la atención de los fotógrafos pertenecientes a la *New Topographics*. Berguera replantea aquellas nuevas topografías que hoy se han convertido en lugares abandonados; territorios deteriorados pero que mantienen ese aura de icono arquitectónico emblema de toda una época; las “*New Topographics*” pasan a ser las “*Old Topographics*”. Dentro de esta lógica revisionista el autor realiza en 2012 *Twentysix Gasoline Stations*, un repaso desde una perspectiva contemporánea de las gasolineras de Ruscha cincuenta años después.

Las nuevas imágenes de las viejas gasolineras huyen de la estética amateur documental e intencionadamente casual de Ruscha; las fotografías de Iñaki Berenguer responden a una estética mucho más cuidada, con un técnica impecable, sin verticales fugadas del

gusto arquitectónico actual, un encuadre equilibrado, sin presencia humana y levemente sobre-expuestas. Las imágenes se pueden leer como representaciones de la actual crisis. Muchas de las gasolineras familiares tuvieron que cerrar por la caída de ventas y la imposición de nuevas normas de seguridad. Las viejas gasolineras fueron sustituidas por las corporaciones internacionales que se convirtieron “*en el McDonalds de la distribución de gasolina empujando a las estaciones tradicionales e independientes a su fin*”.¹⁴ Las edificaciones abandonadas se transforman en testigos escultóricos de otra época, las estructuras perviven para dar cuenta de una cultura del automóvil que comenzó en Estados Unidos y se exportó al resto del mundo. Son lugares comunes, cercanos y genéricos que están integrados en el imaginario visual global y ligada a la cultura del automóvil y del petróleo. Según defiende su autor:

*“Las estaciones de servicio son uno de los iconos de la cultura pop americana de los 60 y uno de los grandes mitos de la cultura del automóvil, que tiene una gran importancia en Estados Unidos. Entonces me interesaba mucho el abandono actual. En las fotografías no es que se haya eliminado a personas, sino que estaban así. Allí una cosa se cierra y se deja, no hace falta tirar para construir, porque lo único que sobran son millas cuadradas, el suelo no vale nada. Las cosas en lugar de transformarse se abandonan”.*¹⁵

14 De la web del autor. Disponible en <http://www.bergeraphoto.com/search/label/gasstation> Recuperado en abril de 2016.

15 MONSERRAT, Daniel (11/06/2015) “Bergera retrata 26 gasolineras abandonadas estadounidenses”. *El periódico de Aragón*. Disponible en http://www.elperiodicodearagon.com/noticias/escenarios/bergera-retrata-26-gasolineras-abandonadas-estadounidenses_1032462.html Recuperado en abril de 2016.



Iñaki Berguerea

U.S. 70, Tularosa, New Mexico.

2012

2.6 La representación de una sociedad coche-dependiente

La imagen del mundo del petróleo pasa ineludiblemente por la representación de la cultura del automóvil. Como afirmaba en 1956 Roland Barthes:

[...] “Los coches son en la actualidad el equivalente casi exacto de las grandes catedrales góticas: es decir, la suprema creación de una era, concebidos con pasión por artistas desconocidos, y consumidos a través de su imagen, y en gran medida también a través de su uso, por toda una población que se los apropia como objetos puramente mágicos” (BARTHES citado por Company 2015: 31).

Ha sido un referente constante en la historia de la fotografía, la evolución de los automóviles ha quedado plasmada por imágenes que han ido evolucionando de forma paralela. Efectivamente el coche es la expresión de los valores contemporáneos. Permítanme poner un ejemplo cercano para entender mejor este punto de vista. Hasta el año 2010 la firma estadounidense *Hummer* fabricó un modelo de automóvil que tenían su origen en un todoterreno de uso militar. El *Hummer* H2, H3 y HX pasaron a formar parte del paisaje automovilístico de las grandes urbes. Para poder mover las toneladas de peso de semejante máquina 100 kilómetros es necesario quemar 24,5 litros de combustible. Esto supone gastar un 700 % más que un pequeño utilitario. Pero lo sorprendente es que este automóvil llamaba la atención hasta tal punto que ciertas personas se paraban para hacerse fotos documentado para la posteridad

el fortuito encuentro. Para una parte de la sociedad este coche es un símbolo donde se proyectan sus deseos, es una meta a alcanzar y una referencia de éxito.

En cambio, para otra parte de la sociedad el Hummer supone un ataque directo al bienestar de millones de personas. Este coche es rentable porque no se incluyen desorbitados costes que serán necesarios para eliminar el CO₂ emitido durante su fabricación, uso y desguace, que estarán en nuestra atmósfera durante siglos.

Pero la lógica capitalista no sólo debe cubrir las necesidades de auto-representación de las personas que se sienten atraídas por la sensación de éxito y libertad de un todoterreno, también tiene que dar cabida a todo un variado entramado de necesidades. El coche concentra el deseo de libertad propio de nuestra sociedad. Es un objeto que se entiende como extensión del yo, es una proyección de los deseos y anhelos del individuo. Este concepto se desarrolla en la obra *Karma* (2009-2013) de Óscar Monzón en el que presenta al coche y los seres que lo habitan como uno sólo. Monzón utiliza el lenguaje fotográfico que ofrece un potente teleobjetivo y un flash frontal para eliminar toda ilusión de profundidad y fusionar coches

Oscar Monzón

Karma

2009-2013



y personas en una misma imagen. Los humanos se confunden con la carrocería en una comunión conceptual en el que hombre y máquina se funden.

Pero no podemos olvidar que los coches dentro de una sociedad de consumo de masas son productos estandarizados que se producen a millones y que poco pueden aportar a la construcción de una personalidad individual.

Stephane Couturier plasma esta serialización del automóvil en su trabajo *Melting Point Toyota* que se enmarca dentro de la línea creativa del artista: la exploración de las culturas contemporáneas. Conceptualiza la idea de creación-destrucción, las imágenes están compuestas por varias exposiciones creando un paisaje latente de tiempos múltiples; las diferentes exposiciones superpuestas irradian la dinámica de una sociedad industrial y tecnológica. La sobre-exposición y los blancos saturados también nos hablan de la estética de la tecnología. La alta tecnología y la ciencia se han representado con una estética de limpieza absoluta. Grandes espacios muy luminosos, suelos impecablemente pulidos, pulcras paredes blancas y elegantes techos de cristal. Son lugares asépticos con una alta carga de racionalidad que se sitúan en el lado opuesto de un espacio natural orgánico. Estos emplazamientos parece que quisieran rechazar el “caos” de la naturaleza; es una representación de la idea de dominio del entorno salvaje, de la imposición de lo racional, representados por el orden y la limpieza, frente al desconcierto de los espacios naturales.



Stephane Couturier

Melting Point Usine Toyota

Valenciennes

2005

También representan lo impoluto frente a lo tóxico, las asépticas fabricas en serie nos alejan de la imagen contaminante de los coches, el hollín y la suciedad.

Pero dentro de la serialización el individuo también buscará la exclusividad. Por esta razón ha surgido una tendencia, cada vez más extendida, de personalizar el coche. El denominado *tunning* es un intento de diferenciarse de los demás decorando el envoltorio, se pretende personalizar un objeto serializado para generar una pieza única que se distinga de la masa serializada.

Resulta destacable el trabajo del fotógrafo alemán Markus Hanke que se ha especializado en la representación de diversos medios de transporte. Hanke, que trabaja para crear la imagen publicitaria de diferentes marcas automovilísticas, nos presenta la construcción simbólica desde otro punto de vista. Se mueve entre la construcción del valor simbólico desde su trabajo profesional: felicidad, independencia, libertad, éxito, etc, y la recuperación del valor de uso: un coche es una pesada máquina de hierro que transporta personas y cosas de un lugar a otro a base de quemar combustible fósil.

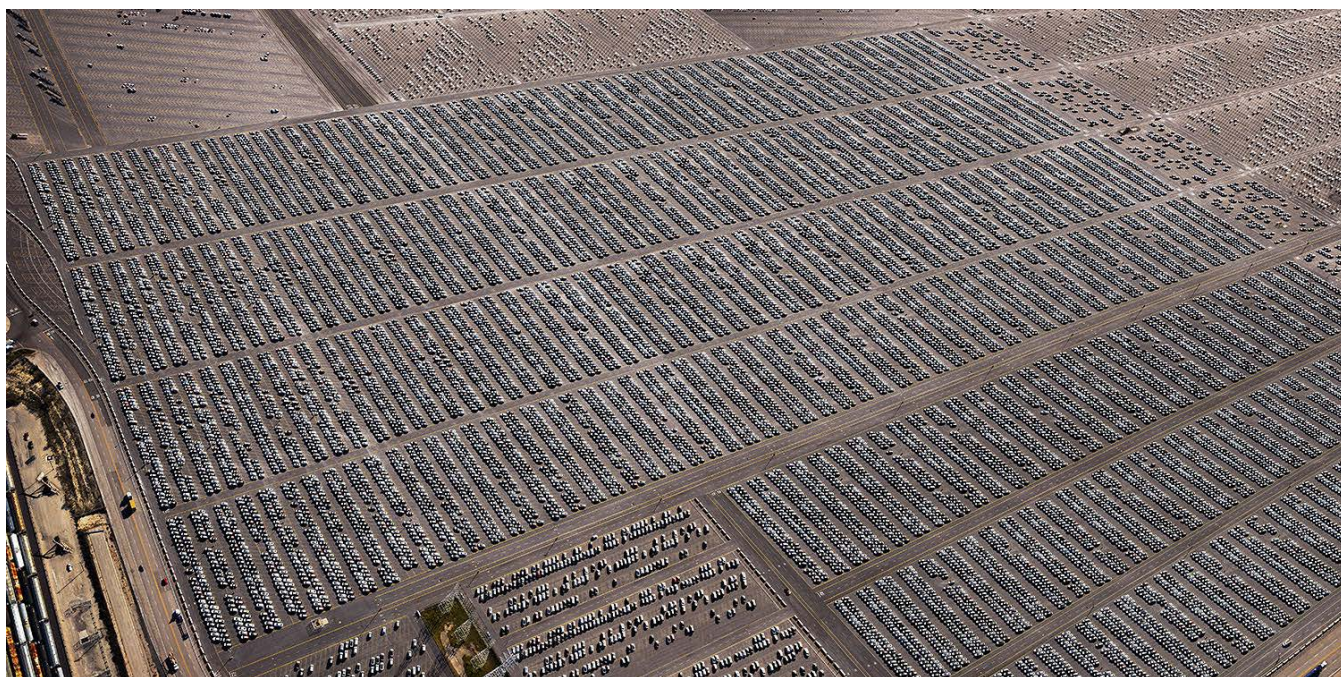
Markus Hanke

Opel Corsa B. Tuningcars,

Daniel

2008





El tuneado de los coches responde también a la lógica de la estetización del mundo; el capitalismo artístico se expresa a través de estas creaciones que transforman un objeto manufacturado a millones en una obra única.

Pero no se puede perder de vista el hecho de que los coches son objetos serializados. El fotógrafo Marcus Lyon ha reflexionado sobre esto en algunas de sus series. Con un cuidado montaje digital y a través de tomas aéreas Lyon nos revela las grandes superficies de almacenaje de coches que esperan su venta. Lyon es muy crítico con la cultura del automóvil y enfatiza a través de sus imágenes el desmedido consumo de combustible de los 250 millones de vehículos censados en Estados Unidos. También observa que el modelo de la supuesta libertad personal que se desarrolla por la posesión de un vehículo realmente está condicionando la libertad de generaciones futuras; cavila a través de sus imágenes sobre uno de los principios de la sostenibilidad: asegura las necesidades del presente sin comprometer las necesidades de futuras generaciones.

Hablar del mercado del automóvil es hablar de cifras astronómicas de fabricación y por lo tanto de consumo de recursos materiales, energía y de la emisión de millones de toneladas de CO₂ en el proceso productivo, de explotación y de desecho. Los paisajes automovilísticos han sido recurrentes. Ed Ruscha también se preocupó por represnetar los grandes

Marcus Lyon

*Timeout III, Long Beach,
California, USA*

2014

espacios destinados al aparcamiento de automóviles en plena expansión del modelo coche-dependiente en Estados Unidos. Los *Treinta y cuatro aparcamientos en Los Ángeles* (1967) que Ruscha presentó en sus libros de fotografías crearon las bases de una fotografía conceptual que años más tarde se extendería en infinidad de artistas. Del mismo modo que Ruscha se preocupó por las gasolineras como icono de la cultura pop también se detuvo a fotografiar grandes aparcamientos vacíos como espectáculo banal de Los Ángeles y símbolo de la cultura del entretenimiento. Son imágenes aéreas que se apoyan en la falta de perspectiva para celebrar la bidimensionalidad de la fotografía.

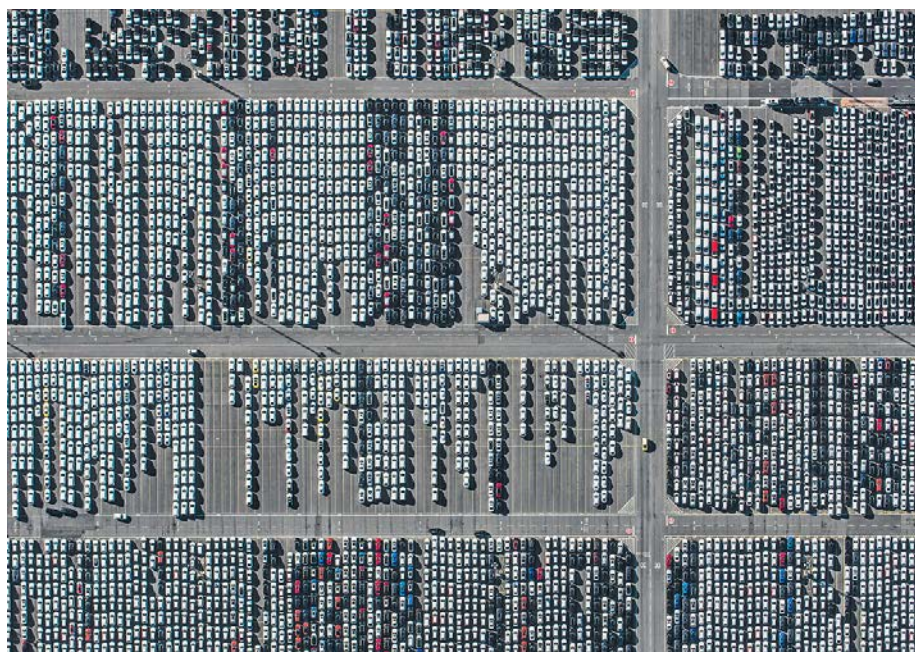
Muchos otros autores décadas después siguen girando en los mismos conceptos estéticos de Ruscha. La misma iconografía es utilizada en diversas ocasiones por Alex S. Maclean en su publicación *La fotografía del territorio* (2003). Descubrimos el mismo orden en su serie dedicada a los aparcamientos donde los llamativos colores de los coches quedan enmarcados sobre el oscuro asfalto.

Bern Hardlang también se detiene ante estas tomas aéreas que nos revelan las dimensiones del consumo de automóviles mostrando inmensas extensiones de coches aparcados que crean un espacio racionalizado al gusto capitalista: grandes áreas son fragmentadas en celdas que pueden ser acotadas, medidas y contabilizadas. Así mismo el artista japonés Taiji

Bern Hardlang

AV Harbou

2014





Marcus Lyon

Exodus II, Dubai UAE

2010

Matsue ha fotografiado la geometría abstracta que nos revela la toma cenital, un paisaje homogéneo en el que el espectador se esfuerza por reconocer estructuras inconfundibles que se revelan como huella de la presencia humana. Las formas que dibujan las grandes zonas asfaltadas crean una estructura que desvela un modo de entender la vida. Los grandes parkings, los almacenes de coches nuevos, los puertos industriales en los que esperan miles de unidades para ser transportados y los enormes desguaces nos muestran la importancia de una máquina esencial para entender nuestra sociedad de consumo.

En el año 2010 el fotógrafo Marcus Lyon quedó impactado por una de las autopistas que cruzaban el centro de Dubai que contaba con doce carriles en cada sentido. Después de realizar más de mil fotografías compuso la pieza *Exodus II, Dubai UAE* en la que se ve una inmensa autopista en la que aparecen 750 automóviles que representan las 750.000 millas que, de media, recorrerá cada propietario en su vida.

Pero el que más lejos ha llevado este estilo de la imagen-mosaico es Cássio Vascocellos con la serie *Coletivos* (2008-2014) en la que a través de enormes murales crea un retrato de la sociedad masificada actual.

Playas, aeropuertos, calles y autopistas aparecen abarrotadas de turistas, aviones y coches. En una de las piezas de la serie del año 2013 miles de pequeños automóviles crean un colorido mosaico de doce metros de ancho por dos de alto. El espectador queda atrapado en una maraña de automóviles dispuesto en líneas paralelas, perfectamente ordenadas y que nos trasladan la representación de los millones de automóviles que cada día circulan por el mundo.

Cássio Vascocellos

Colectivos

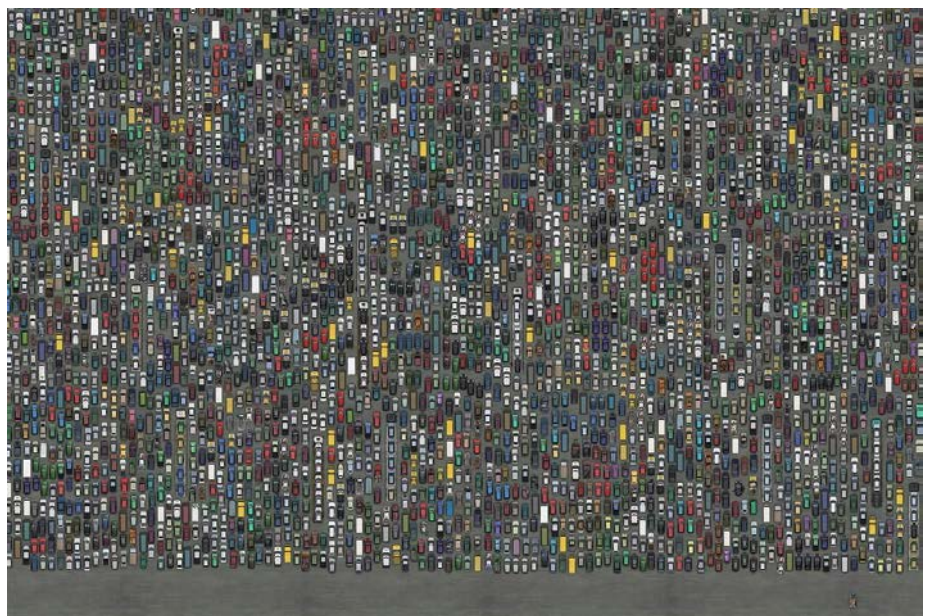
2008-2014



Cássio Vascocellos

Colectivos (detalle)

2008-2014



**Bernhard Lang**

Aerial Views Mine

2014

3. La minería: la iconografía del campo de batalla

En la introducción de esta tesis tomábamos como referencia la mítica obra de Barbara Kruger *Tu cuerpo es un campo de batalla* y lo trasladábamos a un contexto ecológico actual al renombrarla como *Nuestra Tierra es un campo de batalla*. En este epígrafe exploraremos las prácticas artísticas y los paisajes que mejor representan este concepto. La obsesión depredadora de la vida contemporánea necesita de un suministro constante de una amplia variedad de materias primas para mantener el consumo de industria global: hierro, aluminio, cobre, níquel, estaño, zinc o cobalto entre otros muchos son extraídos a través de costosos y agresivos procesos.

La extracción de minerales no es algo exclusivo de nuestra era, de hecho se ha realizado desde el paleolítico. Cada época del desarrollo humano ha ido acompañado por la extracción de un material característico, desde el sílex, pasando por el hierro, el bronce hasta el oro, la plata, el carbón o el coltán. Los romanos desarrollaron muchas técnicas extractivas que permitieron remodelar intensamente los paisajes. En España, por ejemplo, están Las Médulas de León donde los romanos

excavaron doscientos millones de metros cúbicos de tierra para extraer el oro que contenían. Esto creó un espectacular paisaje que aún hoy se sigue visitando.

La minería ha sido un tema recurrente y revisitado infinidad de veces desde la fotografía. A principios del siglo pasado Lewis Hine denunció las duras condiciones laborales de los niños en las minas de carbón y en los años ochenta Sebastião Salgado reveló las mareas humanas que se amontonaban en la mina de oro de Serra Pelada en Brasil. En la actualidad y dentro de una lógica de desigualdad creciente conviven la alta tecnología con los procesos aún manuales: la estética racional de las líneas de vagones repletos de carbón fotografiados por Alex Maclean en 2011 en Norfolk contrastan con los carros de tracción animal de la industria minera china retratada por Ian Teh en la provincia de Shanshi en el 2009. Son imágenes que representan la insostenibilidad medioambiental y social de estos procesos productivos.

Alex Maclean

*Loaded Coal Train Cars,
Norfolk
2011*



Ian Teh

*Migrant Workers at coal mine
outside Datong in Shanxi
Province. De la serie Dark
Clouds
2009*

Para la extracción de los materiales de las minas a cielo abierto se utilizan las maquinarias más grandes jamás construidas. Inmensas palas perforan sin parar la superficie del planeta. Henry Fair muestra la monstruosidad de estas máquinas que horadan minuciosamente el suelo de Frimmersdorf, Alemania, para extraer el carbón y dar servicio a una de las plantas de energía térmica más grande de Europa. Al mismo tiempo las minas de coltán de El Congo siguen usando las mismas técnicas desde hace milenios.

De nuevo nos encontramos con un campo en el que las prácticas artísticas fotográficas han sido prolijas. En general podemos destacar la tendencia que tienen los diversos creadores de resaltar la iconografía de la cicatriz. Desde hace milenios la minería ha marcado profundamente



J. Henry Fair

Industrial Scar. Köln, Alemania

2010

el territorio, una parte del paisaje actual ha sido construido por las minas que han quedado abandonadas; los profundos huecos dejados por las canteras, las colinas formadas por los desechos de la mina, las acumulaciones de los despojos o las balsas tóxicas de las aguas contaminadas que generan los procesos mineros han servido como campo exploratorio para diferentes propuestas artísticas.

En las últimas décadas se ha ido creando una iconografía en torno a esta temática que hemos organizado de la siguiente manera:

- **Paisajes marcados:** imágenes que representan las cicatrices de la tierra horadada y el poderío técnico para la extracción de minerales
- **Paisajes de la tierra agotada:** proyectos que se ocupan de los espacios mineros abandonados.
- **Paisajes del expresionismo tóxico:** imágenes que construyen la iconografía de las balsas de residuos mineros.

Bajo este esquema analizaremos los diversos proyectos fotográficos que se han acercado al tema de la minería extractiva como representación de uno de los factores más importantes del desequilibrio ecológico en el medioambiente: la extracción de materias primas. La industria del carbón y su quema supone uno de los factores más importantes en la emisión de gases de efecto invernadero. Pero no solo nos ocuparemos de la iconografía de las minas de carbón sino que haremos extensivo el análisis a las minas en general.

3.1 Paisajes marcados: las cicatrices de la tierra

En los años 70 el *Land Art* reflexionaba sobre el expolio organizado de la Tierra, la mercantilización del arte y el incipiente proceso de globalización de las tecnologías electrónicas y culturales. Las obras de estos artistas escaparon de las galerías de arte y utilizaron los elementos de la naturaleza como fuente de inspiración y material para su ejecución. La desmaterialización del objeto artístico transformó la obra de arte tradicional en una idea intangible y efímera. Las prácticas artísticas estaban resueltas a acabar con el objeto, por lo que muchos de estos creadores regresaron a los aspectos más esenciales de la vida: la tierra, el agua y la naturaleza.

Existe un marcado paralelismo entre los resultados estéticos de las prácticas artísticas del *Land Art* y las representaciones visuales de la minería extractiva en la sociedad de consumo. Smithson, Oppenheim, De María y Hiezer, entre otros, negaron el objeto artístico a través de cortes, orificios y eliminaciones en el terreno, trasladaron materiales de un contexto a otro, descompusieron materiales orgánicos e inorgánicos, dispersaron, vertieron y deslizaron unos materiales sobre otros, trazaron marcas y en definitiva reconfiguraron el paisaje. Les llamaba la atención la dialéctica de los paisajes contruidos, transformados, explotados y abandonados.

Los no lugares se presentaban como contenedores minimalistas en forma de pesebres de acero pintado o galvanizado que contenía materiales en bruto -rocas, gravilla, sal- extraídos de minas próximas, excavaciones o canteras. [...] Smithson señala que el paisaje había quedado destruido por obra de prospectores, mineros y extractores de petróleo, los cuales habían intentado obtener algo valioso de ese lugar (WALLIS 2005: 31).

La industrialización conlleva una profunda transformación del entorno. Los procesos para la extracción de materias primas generan multitud de desperdicios ya que es necesario extraer, mover, depurar, lavar y filtrar grandes cantidades de tierra para conseguir el mineral deseado. Las mezclas entre los diferentes colores de los despojos de la mina crean paisajes que recuerdan a las acciones de vertido de Smithson, la acumulación de materiales sobrantes configuran espacios como las obras de

**David Maisel***American mine*

2007

Richard Fleischner, las excavaciones de las minas a cielo abierto nos evocan a los desplazamientos de Michael Heizer y la recuperación de las antiguas canteras nos trasladan a las intervenciones en el paisaje de Robert Morris.

Simon Starling realizó un serie de cinco imágenes con el título *One Ton II*, en alusión al hecho de que para extraer los escasos gramos de platino que son necesarios para copiar las cinco fotografías es necesario remover una tonelada de mineral. Las imágenes muestran las inmensas canteras de Sudáfrica que han horadado un enorme hueco en el terreno. Como describe Javier Chavarría:

“Un territorio terriblemente árido y sin vida en donde el paisaje se deshace y rehace con el único objetivo de la explotación, sin tener en cuenta la abrasión del entorno, ni aspectos de sostenibilidad como la manufacturación de los excedentes. La aridez del paisaje contrasta también con la idea de mineral precioso que evoca el platino, empleado en la alta joyería y asociado al mundo de los artículos de lujo. El enorme vacío de la cantera excavada evoca el material que ha desaparecido de su lugar, que ha sido removido y manufacturado, y nos hace pensar en esa gran ausencia en el paisaje creada por la falta del mineral que no está más” (CHAVARRÍA 2008:71).



Kacper Kowalski

Oriental line

2012

Una amplia mayoría de los autores que se han acercado a reflexionar en torno a la minería lo ha hecho desde el asombro ante la majestuosidad de éstas y la admiración por una estética de la tierra racionalmente horadada. Los ritmos en los cortes geológicos, las espirales que forman los caminos de las minas a cielo abierto, las paredes rocosas limpiamente cortadas son referentes que se repiten en diversos autores. Pero en todos se reitera el concepto de tierra herida. Una de la imágenes en las que mejor se aprecia este concepto es la del fotógrafo Kacper Kowalski. En una de las imágenes de la serie *Oriental line* se observa cómo dos inmensas montañas han sido literalmente vaciadas para obtener recursos mineros. Paradójicamente recuerda al polémico proyecto artístico que el escultor Eduardo Chillida había diseñado para vaciar la montaña de Tindaya. La idea escultórica es llevada a cabo por la industria extractiva minera bajo unos intereses y objetivos contrapuestos a los fines del autor vasco.

Las formas de representación fotográfica que se han preocupado por este concepto hacen hincapié en la imagen de territorios arrasados, sin presencia de vida. Las imágenes de Burtynsky en *Mines* de 2007 se recrea

una y otra vez en los ritmos visuales de las terrazas carcomidas de las explotaciones a cielo abierto de Australia, “*lo que a primera vista parece un paisaje lleno de cicatrices se convierte en una evidencia poética de los recursos gastados, de la naturaleza transformada, dando cuenta de los sueños y esperanzas realizados y fallidos*”.¹⁶ Del mismo modo, pero recurriendo al blanco y negro Michael Ligth también nos presenta un paisaje taladrado por las fuerzas del hombre. Los enormes cráteres abiertos por la industria recuerdan a los paisajes con los restos de las pruebas nucleares fotografiados por Emmet Gowin entre 1986 y 2012. Gowin también se preocupó por documentar los territorios devastados por la acción humana y los excesos del sistema constructivo. Los campos desérticos de Nevada donde se realizaban las pruebas nucleares están sembrados de grandes cráteres que parecen minas abandonadas.



Michael Ligth

Bringham Mine Garfield Stack

2006

¹⁶ Burtinsky. Traducido del original “What is at first glance merely a scarred landscape becomes poetic evidence of resources spent, nature transformed as well as realized—or failed—hopes and dreams.” De la web del autor disponible en http://www.edwardburtynsky.com/site_contents/Photographs/Mines.html recuperado en mayo de 2016.

Los trabajos de David Maisel en *American Mine* también se centran en la recreación de un paisaje yermo que contrasta con los colores de las diferentes sustancias tóxicas usadas para separar los diversos materiales. Maisel denuncia las graves consecuencias para el medioambiente de una industria que se rige por las mismas leyes desde hace 140 años, cuando nada se sabía de la explotación del medioambiente.

David Chancellor realizó en 2001 una incursión en las minas de diamante de Botsuana, resaltando la majestuosidad de la destrucción en contraposición con las imágenes impolutas de las asépticas salas de selección de diamantes, que no solo contrastan con la agresiva orografía de la mina sino también con la tez negra de los trabajadores encargados de la selección. El proyecto marca una clara comparación entre lo inmaculado de las salas y lo orgánico de los cortes geológicos, la tecnología impecable frente a la maquinaria polvorienta, la tez blanca de los propietarios de la mina en contraposición con la piel negra de los trabajadores, el impecable lujo del mundo del diamante frente a la sucia herida abierta en la tierra.

David Chancellor

Diamonds

2001



Terry Evans en *Steel Works-Raw Materials* recorre los mismos cauces estéticos haciendo uso de las fotografías aéreas para acentuar las marcas sobre la tierra. En dos piezas de esta serie se recrea en las explosiones que se realizan para acceder a las materias primas. La tierra es fragmentada a

golpe de barrenas, la superficie terrestre se dinamita dejando un paisaje arrasado. El fotógrafo y profesor japonés Naoya Hatakeyama ha retratado durante años de una forma analítica y casi científica las profundas transformaciones de su entorno. En las imágenes de Hatakeyama se aprecia el espacio modificado y arrebatado por el hombre a la naturaleza donde la fuerza extractora del sistema ha destruido el paisaje contemplado en la niñez. Sus fotografías retratan un espacio industrial que analiza los procesos necesarios para mantener el incesante crecimiento urbano.

“En su serie Lime Works, así como sus trabajos subsecuentes, Naoya Hatakeyama ha retratado el proceso de extracción de piedra en las montañas calizas japonesas, materia prima fundamental en la construcción de nuevos desarrollos urbanísticos. A través de grupos interrelacionados de imágenes a color [...] ofrece una sutil meditación acerca del consumismo humano de la naturaleza”. (NOVELO 2010: 160)

Las imágenes de Hatakeyama se diferencian de los anteriores trabajos porque se centra en el preciso instante en el que la tierra es herida. Las explosiones representan una intensa fuerza, una implacable energía destructiva que es necesaria para apropiarse de los elementos esenciales del paisaje.



Naoya Hatakeyama

Blast 5416

1998

Los espacios vírgenes tienden a ser reconfigurados para mantener el ritmo de producción del sistema industrialista. Islandia es uno de los pocos espacios que aún conservan la superficie original del planeta. Su naturaleza volcánica ha llamado la atención de diversos fotógrafos que ven en este territorio el paisaje originario de la tierra antes de que los organismos vivos lo colonizaran. Este paisaje primigenio también está siendo atacado. El artista islandés Petur Thomsen analiza esta circunstancia en la serie *Imported Landscapes* (2003-2011). El título hace referencia al hecho de que son paisajes que vienen de fuera, de la mano de grandes corporaciones que transforman el entorno según sus necesidades. Grandes extensiones de alto valor ecológico han sido destruidas para construir tres grandes presas. Una de ellas para suministrar energía a una nueva planta de procesamiento de aluminio de la empresa estadounidense Alcoa.

Petur Thomsen
AL11_5d de la serie
Imported Landscapes
2003-2011



Los paisajes marcados se han convertido en la materia prima para la representación de los excesos del sistema. Los territorios repletos de cicatrices se transforman en una evidencia poética de las prácticas depredadoras de la sociedad de consumo. Las profundas heridas son

producidas por enormes máquinas que también han llamado la atención de algunos creadores; las oscuras estructuras de metal se erigen frente a un paisaje que espera a ser desmantelado. Los enormes camiones de transporte empequeñecen ante estos devoradores engendros mecánicos en las series de Henry Fair, Gerco Deruijter y Bernhard Lang.



Bernhard Lang

Aerial Views Mine_016

2014

Los nuevos dinosaurios de hierro, que han sido fabricados con el mismo material que extraen, van horadando la superficie terrestre a dentelladas. Las marcas que dejan los mordiscos de la sociedad de consumo reconfiguran un paisaje yermo que devuelve a la tierra a su origen geológico cuando aún la vida no había hecho su aparición. El avance es implacable y constante. De nuevo nos enfrentamos al patio trasero de la sociedad del espectáculo alimentada por el capitalismo artístico. La estetización del mundo necesita nutrirse de ingentes cantidades de materias primas que, por un lado decoran los nuevos paisajes capitalistas y por el otro revelan la verdadera esencia de los procesos lineales extractivos. Amamantar los nuevos paisajes urbanos del siglo XXI donde se desarrolla la ficción del consumo capitalista destruye el paisaje. Las imágenes de Henry Fair, Gerco Deruijter y Bernhard Lang nos muestran la fina capa de manto fértil que sustenta la vida, y nos revelan los estratos estériles que hay debajo de ella. Estas imágenes representan la desconexión con la

naturaleza, la separación del hombre de sus raíces simbolizadas por una máquina que arrasa el territorio para alimentar a las propias máquinas que seguirán destruyendo el entorno. Una vez que los artilugios hayan terminado de devorar la tierra ésta será abandonada quedando una profunda huella sobre la piel del planeta.

3.2 Paisajes de la tierra agotada: la minería como huella

Al igual que el resto de los procesos productivos que hasta ahora hemos analizado, la minería industrialista también se rige por los principios de los procesos lineales (extracción-consumo-desecho). Las minas, una vez agotadas son abandonadas y se convierten en espacios con diferentes usos, desde cementerios de basuras hasta lugares de recreo. Andy Lo Po explora estos territorios de abandono en su serie *Atomic number 29*, del mismo modo que Tamas Dezso en *Notes for an epilogue* documenta los territorios decadentes de Rumanía donde la potente industria extractiva comunista fue abandonada. Estos son trabajos en los que los viejos desechos se mezclan con los nuevos.

Pero desde un punto de vista más conceptual existe una serie de interesantes trabajos que han fondeado en estos territorios abandonados. La artista Elena Dorfman ha realizado durante años un seguimiento de las diversas transformaciones de estos espacios en constante evolución. Las heridas de la tierra se abandonan pero no cicatrizan, las canteras abandonadas de Kentucky, Ohio e Indiana se han convertido en un territorio exploratorio para el arte:

‘Estos sitios aparentemente normales, que han sido consumidos hasta que la tierra no ha tenido nada más que ofrecer, han sido una fuente constante de admiración para mí. Lo que comenzó como una exploración sociológica de las comunidades que se reúnen en las canteras para saltar desde precipicios rocosos al agua, se convirtió en un estudio de estas enormes fosas, que a menudo se pasan por

alto y no se ven. Es la manipulación y reconstrucción del paisaje, los motajes por capas de las imágenes emulan el proceso natural de sedimentación estrato a estrato”.¹⁷



Elena Dorfman

Empire falling

2013

Xavier Rivas e Ignacio Acosta también han reflexionado sobre estos espacios ahora abandonados y que supusieron una importante fuente de materias primas. Rivas desarrolló en diversas fases el proyecto *Nitrate*, que exploraba el legado del nitrato de sodio en el desierto de Atacama. Esta zona de Chile fue intensamente explotada por empresas extranjeras para aprovechar el mineral natural como fertilizante y para la fabricación de explosivos. Explora estos ambiguos paisajes donde conviven estéticas distantes, las mansiones de estilo inglés coexisten con las construcciones

17 Elena Dorfman. Traducido del original de la web de la autora “*These seemingly ordinary sites, whose aggregate is mined until the earth has nothing left to give, have been a constant source of wonder to me. What began as a sociological exploration of the communities that gather at quarries to jump from rocky precipices into water, evolved into a study of these massive pits, often overlooked and unseen. Manipulating and reconstructing the landscape, I reassemble and layer the images emulating the natural process of stratum on stratum.*” Disponible en <http://elenadorfman.com/empire-falling/artist-statement/> Recuperado en enero de 2016.

tradicionales chilenas. Retrata los paisajes urbanos e industriales reflejo de la explotación colonial y fruto de la lógica empresarial de las grandes corporaciones.

Del mismo modo Ignacio Acosta establece una mirada crítica a este *modus operandi* de las empresas transnacionales con el proyecto *Miss Chuquicamata*, que documenta los patrones de asentamiento diseñados por los hermanos Guggenheim para dar cabida a los miles de trabajadores de las minas de Chuquicamata. En 2007, debido a los altos niveles de contaminación, la ciudad fue cerrada y sus 25.000 habitantes trasladados. La escoria procedente de la mina ha ido enterrando las calles y casas; es una imagen elocuente sobre nuestra sociedad: aunque los restos que producen las industrias estén enterrando nuestra existencia y acabe por devorarnos, el sistema no puede para. El proyecto conjunto de Rivas y Acosta nos presenta una profunda reflexión sobre las ecologías urbanas en los entornos extractivos, es una potente imagen de lo que la sociedad de alto consumo realiza de forma constante: una vez que la zona pierde valor empresarial se abandona. Una vez que los recursos han sido esquilados las transnacionales se van en busca de nuevos territorios para seguir explotando.

Ignacio Acosta

*Miss Chuquicamata, The
Slag*

2012





Edward Burtynsky

Iberia Quarries # 8

Cochicho Co, Pardais,
Portugal

Por lo tanto podemos constatar que los proyectos que han analizado los espacios abandonados de las zonas mineras realizan una reflexión sobre el paralelismo existente con los usos y costumbres de la sociedad de consumo, en el que todo objeto que no es rentable económicamente, bajo una mirada capitalista, es desechado y abandonado del mismo modo que la tierra agotada es abandonada.

Los lugares desechados por el sistema de consumo guardan en su esencia una carga artística que algunos creadores han sabido aprovechar. Estos espacios se transforman en una copia en negativo de las arquitecturas contemporáneas. Como afirma Burtynsky son arquitecturas orgánicas que nacen de la extracción de las materias primas, los huecos dejados en

la tierra contienen la esencia de las estructuras que han construido. El molde de las construcciones que han alimentado permanece. Si rellenáramos estos huecos obtendríamos imponentes pirámides escalonadas, construcciones al modo de la Torre de Babel o los zigurat sumerios que recuperan la arquitectura primigenia. Paradójicamente la mina, que ha provisto del material necesario para construir las nuevas catedrales de la arquitectura más contemporánea, conservan en su esencia la arquitectura más primitiva. El hueco dejado por la arquitectura de atracciones del capitalismo artístico nos devuelve a un tiempo lejano en el que los hombres creaban enormes estructuras para acercarse al cielo; las grandes pirámides intentaban tocar el sol y acercarse a lo divino en un intento de unir a los dioses con el hombre, lo material con lo intangible.

Hoy los grandes edificios responden a una puesta en escena de la imagen de marca que una ciudad quiere construir. Las marcas se edifican para conseguir la identificación del consumidor con unos determinados valores que buscan como fin último vender productos. Por lo tanto los gigantes arquitectónicos contemporáneos son escaparates en los que la ciudad expone sus valores para la venta. Las ciudades compiten entre ellas en una espiral del gigantismo arquitectónico. Las imponentes torres acristaladas son luminosos faros que atraen consumidores de todo el mundo; son anuncios de neón de centenares de metros que resplandecen en el paisaje; son la puesta en escena del capitalismo de ficción donde lo divino ha sido arrojado por lo humano. Las nuevas catedrales idolatran al propio ser humano, ya no intentan tocar el cielo y acercarse a lo sobrehumano sino que tan sólo pretenden demostrar la capacidad del hombre para desafiar a la naturaleza y doblegar el equilibrio ecológico.

Por lo tanto, la estética fastuosa va dejando su rastro en el paisaje a través de los huecos dejados por los materiales que ya no están. Mientras los edificios compiten en altura las minas van excavando cada vez más profundo para extraer los valiosos minerales. Cuanto más alto se quiera llegar más profunda será la herida.

3.3 Paisajes del expresionismo tóxico: balsas químicas y vertidos

Otro de los factores que han marcado las representaciones visuales de la sostenibilidad es la imagen de los desechos químicos que produce la industria. Ocultas a una visión desde el suelo, inmensas balsas se transforman en un recurso estético clave en la fotografía aérea a la que diversos creadores han recurrido. Analizaremos en este epígrafe los diversos senderos iconográficos que se han trazado en las últimas décadas para visualizar este enorme problema; y es que las miles de toneladas de residuos tóxicos que a diario el sistema industrialista genera son simplemente vertidos al medio natural o, en el mejor de los casos, acumulados en grandes balsas que, tarde o temprano acabarán vertidas a través de filtraciones, evaporaciones o roturas.

Comenzaremos analizando el origen representativo del vertido tóxico y examinaremos los proyectos que revelan los usos y costumbres que la industria minera ha adquirido durante su historia de explotación. Veremos algunos ejemplos cercanos de las consecuencias para el medio ambiente.

Seguidamente nos centraremos en los autores que han investigado estos paisajes tóxicos recuperando obras y estéticas clásicas. Observaremos de qué manera los gustos compositivos del expresionismo pictórico geométrico aparecen en las imágenes de los autores que han mostrado interés sobre el tema. También veremos cómo otro grupo de autores ha explotado la estética expresionista pero desde una mirada más orgánica.

3.3.1 La iconografía de los vertidos tóxicos

Los residuos producidos por la industria química y minera están en el origen de la conciencia ecológica. Recordemos que el denominado síndrome de *Minamata* fotografiado por Eugene Smith fue producido por los vertidos incontrolados en la bahía japonesa durante décadas por la empresa Chisso.

Aunque en los años 60 algunos gobiernos comenzaron a tomar medidas para conservar el medio ambiente, las políticas públicas ambientales se limitaban a controlar la contaminación de “final de tubería”. En el amplio reportaje que Eugene Smith realizó para denunciar las consecuencias de

la polución aparece una imagen de uno de los tubos de desechos que salían de la planta. En esta primera época se focalizaba el origen de la contaminación en las tuberías que vertían los residuos directamente a los ríos, mares y océanos o las chimeneas que emitían partículas contaminantes a la atmósfera, pero se obviaba todo el proceso industrial que estaba detrás de estas tuberías. Las políticas ambientales se concentraron en penalizar la contaminación y prohibir los vertidos excesivamente contaminantes a los ríos sin profundizar en el hecho de que estas fábricas elaboraban los productos que el sistema de consumo necesitaba. Los vertidos tóxicos a los ríos y mares se siguen realizando en gran parte del mundo de forma incontrolada. Casi medio siglo después de la fotografía de Eugene Smith el autor chino Lu Guang realizó un trabajo por encargo de *Greenpeace* para denunciar la intensa contaminación del aire y las aguas del gigante asiático, la misma iconografía se repite: una tubería vomita sus despojos directamente al medio natural.

W. Eugene Smith

Minamata Bay

Japan, 1971

Lu Guang

The Baotou Steel plant

China, 2010



El fotógrafo Jason Larkin ha retratado las transfiguraciones espaciales de la minería tomando como ejemplo la ciudad de Johannesburgo fundada en 1889 sobre betas de oro. La extracción de este mineral ha configurado la orografía de la capital de Sudáfrica, seis mil millones de toneladas de escombros de las minas que rodean la ciudad. Estos procesos producen gran cantidad de residuos tóxicos difíciles de tratar; en muchas ocasiones es necesario utilizar agua y productos químicos de alta toxicidad para extraer los materiales (según Jason Larkin, en Johannesburgo se acumulan 6 millones de toneladas de residuos tóxicos).

Cuando no son arrojados directamente a las cuencas de los ríos estos fangos químicos son acumulados en grandes balsas donde los restos de los minerales se mezclan unos con otros creando una amplia gama de colores. Por ejemplo en España, gracias al mapeado digital del territorio podemos observar estas acumulaciones desde el aire. La empresa Fertiberia realizó durante casi 45 años vertidos del fosfoyeso¹⁸ sobrante de la elaboración de fertilizantes en las marismas de Huelva. Gracias a Google Maps¹⁹ podemos observar los 130 millones de toneladas que se acumulan en una superficie casi tan grande como la ciudad.

El fotógrafo español Pedro Armestre ha denunciado esta situación a través de imágenes aéreas de la zona. *“Encorsetada geográficamente por esta balsa y un tremendo polo petroquímico, la muerte es una realidad que se calla. Es una vecina más, junto a decenas de enfermedades endémicas por contaminación”*.²⁰



Pedro Armestre

Resíduos de fosfoyesos de las minas de Fertiberia en Huelva

18 Según un informe de Greenpeace: “Se trata de un residuo industrial resultante de la fabricación de ácido fosfórico por vía húmeda, para la producción, principalmente, de abonos agrícolas. El proceso se realiza mezclando el mineral (roca sedimentaria denominada “fosforita”) con ácido sulfúrico” (GREENPEACE 2011)

19 Ver <https://www.google.com/maps/@37.2511965,-6.9233463,7177m/data=!3m1!1e3>

20 De la web del autor <http://pedroarmestre.photoshelter.com/gallery-image/Earth/G0000GaoBTy.vi6E/I0000FQewBzaZmjE>

Casi con los mismos resultados estéticos y compositivos Henry Fair²¹ fotografía los depósitos de fosfoyesos de las industrias de fertilizantes en las orillas del Mississippi en Luisiana, donde también se acumulan grandes balsas de desperdicios.

También es famoso el caso de las minas de Aznarcollar donde la rotura de una balsa de acumulación de aguas tóxicas produjo en 1998 el vertido de 1,3 millones de metros cúbicos de agua ácida y 5,5 de lodos contaminando parte del Parque Nacional de Doñana.

Uno de los proyectos artísticos que ha estudiado las consecuencias de estos vertidos es el trabajo del fotógrafo español Palíndromo Mészáros que viajó hasta Hungría para retratar, seis meses después, los efectos de la que es considerada la peor catástrofe ecológica del país. En octubre de 2010 en Ajka se produjo la rotura de un dique de contención de una balsa de acumulación de “barros rojos” (impurezas de bauxita, titanio, vanadio y otros metales pasados) que derramó un millón de metros cúbicos de desechos tóxicos, afectando una amplia zona de las localidades aledañas. El intenso color rojo del lodo arrasó el ecosistema del río Torna, provocando una intensa contaminación. La inundación llegó a alcanzar los dos metros de altura y quedó representada por una marcada línea roja.

Palíndromo Mészáros

The line

2010



21 <http://www.jhenryfair.com/aerial/portfolio/fertilizer.html>

El territorio afectado se transformó en una imagen que, si no conocemos el origen de la misma, pensaríamos que se trata de un montaje digital. El paisaje se convierte en un díptico de lo natural y lo tóxico; una línea perfectamente recta separa el pasado y el presente, lo que fue y lo que es. La parte superior de la imagen conserva los atributos de la naturaleza, mientras, la afectada por los lodos tóxicos ha quedado exenta de toda vida, el barro corrosivo ha transformado el medio natural en un paisaje yermo. Los imágenes de Palíndromo contienen lo contradictorio de la fotografía de este tipo de hechos: lo tóxico siempre tiene un halo de belleza.

3.3.2 Colores y formas expresionistas en las balsas tóxicas

Inspirados en una analogía pictórica hemos apreciado la existencia de otro grupo de artistas que podríamos asimilar a los gustos del expresionismo abstracto. Esta tendencia pictórica se caracterizó por la expresión de sentimientos y emociones a través de la abstracción y el color. Los paisajes expresionistas creados a base de grandes planos de color por Marcus Rothko, Clyfford Still o Barnett Newman nos pueden servir para describir las obras de David Maisel, Davis Burden y Robin Friend.

Estos autores se han visto atrapados por la estética y los colores de los tóxicos industriales. Los restos de azufre, óxidos, fosfatos y otros químicos generan unas imágenes llegas de colorido que recuerdan a las mezclas de los cuadros de los expresionistas abstractos.

De nuevo nos encontramos con la dicotomía de lo terriblemente bello que resultan estos lugares para los ojos de un fotógrafo. El francés Yann Arthus Bertrand se sorprende ante la atracción que le genera la destrucción del paisaje natural producida por unas minas de uranio en Australia:

“Para mí, como fotógrafo, estas minas de uranio son un espectáculo increíble, el amarillo del uranio mezclado con los otros colores contenidos en el mineral. [...] Me sentía como si estuviera viendo los detalles ampliados de una pintura impresionista. Me sentía atrapado en la belleza, me fijaba en las texturas, los trazos, los filones; uno se olvida de los que está filmando y se concentra en la imagen”
(ARTHUS-BERTRAND, 2008).

Las líneas terrestres que separan estas balsas de inmundicias encuadran un paisaje de colores primarios que generan un paisaje lleno de poética que confunde al espectador. Esta panorámica ambigua ha llamado la atención de diversos autores: David Maisel ha centrado su carrera artística en el análisis visual de la extracción de materias primas y sus consecuencias. Sus proyectos *American Mine*, *The lake Project*, *The Mining Project* y *Terminal Mirage* denuncian las consecuencias de la minería en Estados Unidos que según la Agencia de Protección Ambiental es la mayor fuente de contaminación del país. Las minas de cielo abierto acumulan inmensas extensiones de cianuro y ácido sulfúrico que se usan para obtener pequeñas partículas de metales preciosos del mineral extraído. Los colores rojos, azules marinos, cian, amarillos intensos, magentas y verdes se combinan creando una composición al estilo del expresionismo abstracto de Rothko, Still o Newman. Son paisajes pictóricos que muestran los orígenes de nuestro sistema de consumo: desde los coches que usamos para desplazarnos hasta los componentes de las cámaras.

“Las minas y las balsas de residuos y campos de lixiviación con cianuro que se extienden a su alrededor son subproductos de la cultura de consumo de los países desarrollados. Nuestra infraestructura, nuestra tecnología, nuestros sistemas de transporte, e incluso el propio medio fotográfico, son dependientes de los metales extraídos de la corteza terrestre con métodos complejos brutales”.²²

Con la misma línea estética y la misma intencionalidad el artista y fotógrafo David Burdeny analiza en su serie *Salt* las composiciones expresionistas de las balsas de desperdicios de las minas de sal. Se trata de salinas y lagos secos en los que el autor canadiense investiga las estructuras construidas por el hombre y la fuerza de la naturaleza.

22 David Maisel. Traducido del original del autor: “*The mines and their surrounding expanse of tailings ponds and cyanide leaching fields are byproducts of the developed nations culture of consumption. Our infrastructure, our technology, our transportation systems, and even the medium of photography itself, are all reliant on metals extracted from the Earth’s crust in methods both brutal and complex.*” Disponible en <http://davidmaisel.com/portfolio-item/terminal-mirage/#8>

**David Maisel***Terminal Mirage 18*

2003

Queda patente en sus imágenes la búsqueda constante de símbolos, construcciones narrativas y metáforas en el espacio. En las series *Russia: A Bright Future* y *Cuba* quedan plasmadas los gustos por las imágenes murales características de la fotografía contemporánea de los años ochenta y noventa del siglo pasado y sobre todo de las simétricas composiciones de los espacios descritos por Cándida Hoffer de la escuela de Dusseldorf. En su serie *Salt: Fields, Plottings and Extracts*, 2015-2016 mantiene una lógica parecida pero traslada el gusto por los grandes espacios al medio natural intervenido y rediseñado por el hombre. Estas imágenes se enlazan con la naturaleza emocional del expresionismo tratando de capturar el estado de ánimo, el silencio y la soledad. Burdeny representa los paisajes tóxicos desde una mirada de lo efímero y lo sublime. El extraordinario nivel de detalle que permiten las nuevas tecnologías digitales y los procesos de copiado aumentan la sensación de misterio y ambigüedad de sus imágenes. La serie ha sido realizada en las minas y balsas tóxicas del oeste de Australia, Gran Lago Salado de Utah y el desierto de Mojave.

El Gran Lago Salado de Utha, EE.UU., fotografiado por diversos autores, se ha transformado en un símbolo del arte medioambiental. El primero en fijarse en el potencial estético de esta zona fue Robert

David Burdeny

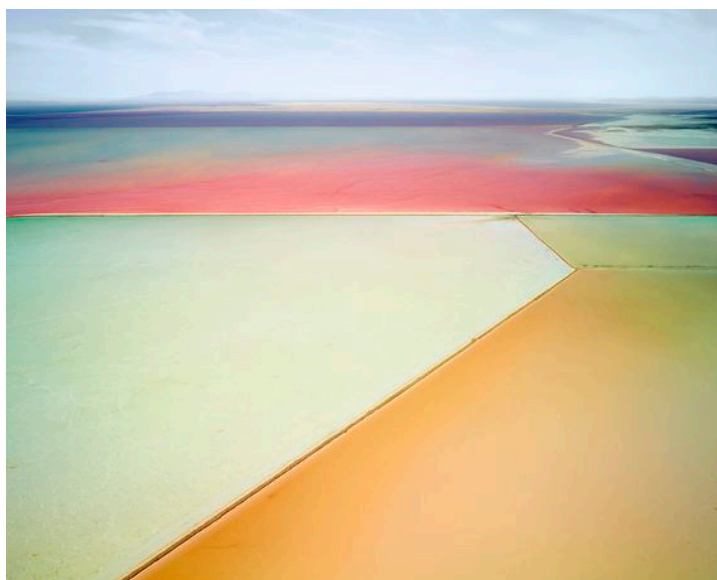
Saltern Study 01, Great Salt

Lake, UT

2015

Archival Pigment Print

59"x73.5"



Smithson que realizó la que es quizás la pieza más famosa del *Land Art*: *Spiral Jetty* (1970). Esta se puede observar en alguna de las imágenes de David Maisel, concretamente en *Terminal Mirage 4*, 2003. La espiral aún presente después de 40 años resalta sobre un fondo rojo contaminado por los vertidos que desde el siglo XIX se llevan realizando por las diversas explotaciones mineras de la zona. La obra de Smithson sigue conservando la sensación de soledad y decadencia con la que fue descrita en los años setenta.

“Al describir algunos de sus barracones en ruinas cercanos al emplazamiento de Spiral Jetty, escribió Smithson: causaba un gran placer ver todas aquellas estructuras incoherentes. Este lugar daba prueba de una sucesión de sistemas contruidos por el hombre, enfangados en esperanzas abandonadas” (WALLIS 2005: 31).

Ciertamente el *Land Art* surgió como un movimiento artístico que intentaba borrar de la obra de arte cualquier atisbo de objeto de consumo. Smithson, Di Maria y Oppenheim entre muchos otros sacaron el arte de las galerías como protesta por la mercantilización de las obras artísticas.

**David Maisel***Terminal Mirage 4*

2003

Paradójicamente las obras regresan hoy dentro del circuito comercial a través de las fotografías de Maisel y Edmaier. La espiral se instauró en un lugar con una larga tradición contaminante, el Gran Lago Salado, que hoy vuelve a ser un referente como denuncia de las condiciones del medio ambiente, pero esta vez la llamada de atención se hace desde la mercantilización del arte y la transformación de la pieza en un objeto de consumo, lo contrario que pretendían los principios del *Land Art*.

Los murales de la polución describen nuestra sociedad, representan la estética de la cultura extractiva de la modernidad. Pero dichas imágenes sólo se pueden conseguir si se realizan desde el aire al igual que algunas obras de *Land Art*. En 1858, Gaspard-Félix Tournachon, más conocido como Nadar realiza la primera fotografía tomada desde el aire de la historia. Montó su cámara sobre un globo e inauguró una nueva corriente: la fotografía aérea. Algunos críticos se burlaron porque no veían nada atractivo en el hecho de tomar la imágenes desde las alturas. Sin embargo, esta acción inauguró una nueva forma de ver que se desarrollaría más intensamente y bajo una lógica estética y política con los fotógrafos de la Rusia comunista 50 años después. Pero las imágenes aéreas de estos espacios tóxicos no sólo se dan por una cuestión estética sino también por una cuestión de censura. Muchas de estas minas son inaccesibles desde la tierra y la contaminación que generan los procesos extractivos se ocultan. Se esconden a la mirada de la masa porque su mera visión cambiaría radicalmente nuestra forma de entender el desarrollo.

3.3.3 Las formas expresionistas en las balsas tóxicas

Las composiciones que se crean desde el aire también aparecen en una serie de fotografías que debemos destacar por su plasticidad y por el paralelismo icónico y conceptual. Las pinturas expresionistas más orgánicas de Jackson Pollock, Willem de Kooning o Arshile Gorky tienen un marcado paralelismo con algunas de las imágenes de Daniel Beltrá, Henry Fair, Yann Arthus Bertrand, Kacper Kowalski, Edward Burtynsky y Bernhard Edmaier.

Los autores citados se separan de los gustos geométricos que cultivan David Maisel y David Burden y buscan formas cromáticas más orgánicas en los espacios industriales. La característica fundamental de este segundo grupo es que buscan en la estética cenital de la toma aérea las formas más orgánicas en el que los colores se mezclan, se superponen en una composición más aleatoria.

Quizás el caso más representativo es el de Yann Arthus Bertrand, fotógrafo y ecologista que retrata bajo la misma lógica compositiva la tierra vista desde el aire. Fotografía las aguas contaminadas de medio mundo, desde las acumulaciones de azufre usado para la extracción de petróleo de las arenas bituminosas en Alberta, Canadá, hasta las llamativas formas cromáticas que genera el uranio en Australia. Utiliza la fotografía como un arma de denuncia constante sobre los impactos del ser humano sobre la tierra. La perspectiva aérea evidencia las transformaciones del entorno y las profundas cicatrices que el ser humano está infligiendo al planeta. Después de una larga carrera profesional ha retratado desde el aire prácticamente todos los países del mundo y concluye que ha observado una profunda degradación del medio ambiente en los últimos 30 años.²³ La desaparición de la nieve del Kilimanjaro, la evaporación del mar de Aral o la profunda deforestación son consecuencias del cambio climático.

²³ Ver *Home*, historia de un viaje, dirección y guión el propio autor. ARTHUS-BERTRAND, Yann (Director y guionista). BESSON, Luc (productor) (2009). *Home*. Francia. Europa Corp.

Bertrand se vale de un gusto estético por los ritmos cromáticos, las secuencias de líneas, curvas y las relaciones entre las infraestructuras humanas y las composiciones naturales para crear panorámicas que suelen estar dominadas por el equilibrio compositivo. En sus fotografías se confunden las imágenes de la naturaleza exuberante con la contaminación mas agresiva. Las fotografías cenitales con los llamativos tonos del Parque Nacional de Yellowstone en EE.UU. se combinan con las mismas tonalidades de las aguas contaminadas. La belleza natural y la belleza tóxica se unen en este autor. Igual sucede con el Polaco Kacper Kowalski que representa impresionantes bosques, zonas glaciares y coloridos lagos del mismo modo que fotografía minas a cielo abierto y balsas tóxicas en la premiada serie *Toxic Beauty*, 2014. Esta dicotomía también se da en Bernhard Edmaier con *Color of the Earth*, Henry Fair con *Industrial Scar* (2010) o Daniel Beltrá con *Still* (2010) entre otros.



Yann Arthus Bertrand

*Hutt Lagoon: salt lake and
algae ponds, Gregory, Western
Australia, Australia*

2012

Por supuesto Alex Maclean también ha explotado la composición expresionistas de estos lugares. Para Maclean la contaminación es algo vivo que no se puede atrapar:

“Los residuos son problemáticos pues son difíciles de almacenar y tienden a moverse, filtran y contaminan entornos mayores. [...] Las aguas residuales se guardan en una serie de tanques de depuración, pilones de aireación y estanques de sedimentación. Los líquidos de estos tanques tienen frecuentemente colores sorprendentes y rastros de espuma blanca que producen los agitadores y aireadores”
(MACLEAN 2003: 258).

4. La chimenea: símbolo del progreso y de la contaminación

La historia de la fotografía camina en paralelo con la historia de la contaminación del aire y la acumulación de CO₂ en la atmósfera, una de las principales causas del calentamiento global. El sistema productivo imperante se mantiene gracias a la quema de combustibles fósiles (energía solar concentrada) que suministran la energía para mover la maquinaria que mantiene la sociedad de consumo.

Cuando nuestra sociedad agraria pasó a ser una sociedad industrial, el paisaje de las grandes ciudades se llenó de chimeneas que representaban el inicio de una nueva era. Las enormes torres humeantes se transformaron en un símbolo del progreso que dejaba atrás una milenaria sociedad dominada por la agricultura y la ganadería tradicional.

En este epígrafe analizaremos las diferentes lecturas que diversos creadores han hecho de la contaminación atmosférica. El humo y las chimeneas forman parte del imaginario colectivo; hemos interiorizado la estética de las emanaciones tóxicas que forman parte del paisaje industrial global. Veremos como los cambios culturales que se han producido desde el nacimiento de la fotografía hasta hoy han supuesto que los creadores otorguen diferentes lecturas al mismo referente. Las imágenes se repiten pero los valores cambian.

4.1 La iconografía del humo: revisitando los referentes de la modernidad

La fotografía también es hija de la revolución industrial, tanto a nivel material como metafísico, ya que daba respuesta a la profunda necesidad humana de observar el mundo con detalle para poder entenderlo y dominarlo. Pronto las chimeneas se convirtieron en un referente constante porque era el símbolo de los nuevos tiempos, la iconografía del desarrollo y el poderío humano frente a lo natural. Fox Talbot, uno de los padres de la fotografía, ya las mencionaba cuando defendía la práctica como un nuevo medio artístico-documental:

“La cámara cuenta lo que ve, y representa con la misma imparcialidad una chimenea, a un desbollinador o al propio Apolo de Belvedere” (FOX TALBOT citado por Badger 2009: 16).



Pero la chimenea no sólo atraía por su simbología, también el humo que expulsaba poseía cualidades estéticas muy atractivas para el medio fotográfico. Los gases al contacto con la atmósfera crean llamativas formas, volúmenes que cambian con las diferentes iluminaciones del día y de la noche, el humo genera misterio con un constante juego de luces y sobras. Esta atracción por las chimeneas y el humo ha conseguido mantenerse como referente en toda la historia de la fotografía hasta la actualidad.

Alfred Stieglitz

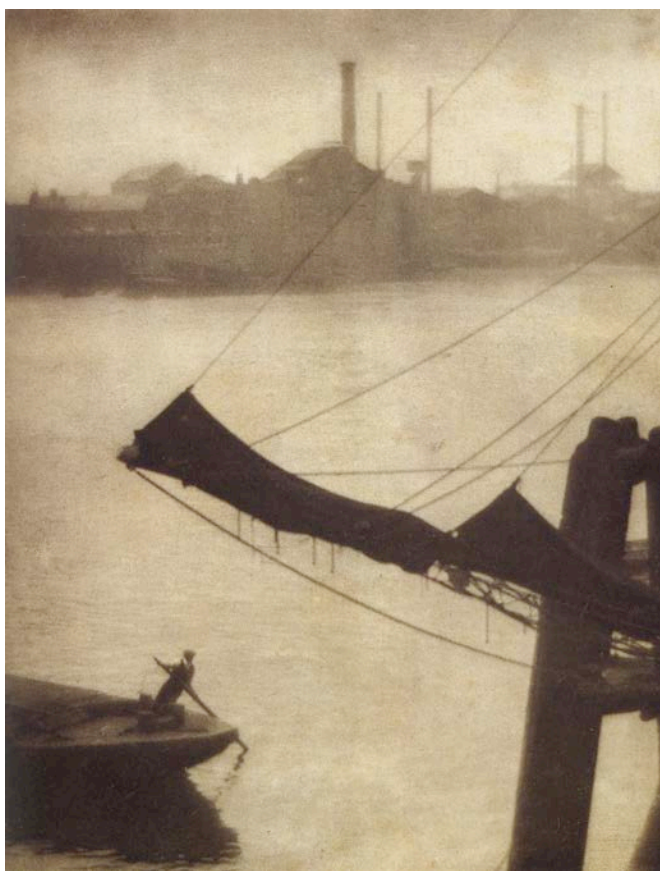
The hand of de man

1911

Naoya Hatakeyama

Atmos#12003

2003



Alvin Langdon Coburn

Wapping

1904

Reza Deghati

Broken Reflection

Delta del Nilo, Egipto

(detalle)

1996

Existen varios ejemplos del paralelismo iconográfico entre épocas, las imágenes brumosas de Hatakeyama tienen cierta similitud con los autores de principios del siglo XX que se afanaban por buscar en la fotografía un nuevo medio artístico. La locomotora contemporánea que aparece entre los vapores retratada por el japonés (*Atmos#12003* de 2003) recuerda al tren de Alfred Stieglitz, *The hand of de man* de 1911. Efectivamente, como revela el título, la mano del hombre estaba detrás de esa imagen. Pero Stieglitz se acercaba a los artefactos creados por la modernidad más desde la admiración que desde la crítica.

La humanidad ha transformado su entorno y producido desperdicios, contaminado las aguas y deforestado el entorno para conseguir energía. Pero no fue hasta después de la II Guerra Mundial cuando fuimos conscientes las consecuencias para el hombre de la contaminación del entorno y el agotamiento de los recursos. Por lo tanto, aunque ciertas imágenes de principios del siglo XX y otras del XIX tengan similitud referencial e incluso estética, la intención de unos y otros eran radicalmente diferentes.

Cuando Alvin Langdon Coburn, fundador de mítica revista *Camera Work* junto a Steichen y Stieglitz, fotografió en 1909 a un barquero en Wapping (Londres) acercándose al puerto con las chimeneas de la zona industrial de fondo, estaba buscando el equilibrio de una composición de rectas y diagonales. Casi cien años después el fotógrafo Reza Deghati usa los mismos elementos, el barquero, las chimeneas y el humo y casi la misma disposición para representar los problemas ambientales del delta del Nilo en Egipto. Reza, uno de los fotógrafos con más portadas en la revista National Geographic, cuyas imágenes han sido seleccionadas en los premios Prix Pictet sobre fotografía y sostenibilidad, se confiesa comprometido con los problemas ambientales del planeta:

*[...] “Pienso en las palabras del célebre filósofo del siglo IX, Avicena, que habló de la gran importancia de mantener el equilibrio perfecto entre los elementos: agua, viento, tierra y fuego. Pero a lo largo de los siglos, primero debido a la ignorancia y luego a la irreflexión, la humanidad ha explotado hasta el agotamiento los recursos naturales. En el nombre de la tecnología y el confort, y a un enorme derroche, el equilibrio universal se está fracturando lentamente. Vista desde el espacio, los continentes parecen embarcaciones navegando solitarias en medio de la vasta extensión del océano. Todo parece armonioso, pero el suelo agoniza y el agua cada vez está mas contaminada. La pérdida de la armonía de este equilibrio natural y la contaminación del agua como fuente de vida, plantea una amenaza real para la supervivencia de una humanidad que continua saqueando el medioambiente”.*²⁴

24 Reza Deghati. Traducido del original “I also think back to the words of the celebrated 9th century doctor, Avicenna, who spoke of the great importance of maintaining the perfect balance between the elements: water, wind, earth and fire. But throughout the centuries, first due to ignorance then thoughtlessness, mankind has exploited to depletion natural resources for his own means. In the name of technology and comfort, and because of an enormous waste, the universal balance is slowly fracturing. Seen from space, the continents look like lonely, shipwrecked boats amidst the vast expanse of ocean. All seems harmonious, but the more and more sick soil agonises along with more and more polluted water. The loss of harmony of this natural balance and the contamination of water as the source of life, poses a real threat to the continued survival of mankind on a planet that we continue to pillage. Our relatively new awareness still has the power to halt the self-destruction of our environment” Recuperado en agosto de 2015 desde <http://www.prixpictet.com/portfolios/water-shortlist/reza-deghati/statement/>

Es evidente y esperable que las visiones de dos fotógrafos a los que separan 100 años de historia sean tan contrapuestas. Lógicamente los fotógrafos de principio de siglo se preocupaban por las posibilidades del nuevo medio capturando los paisajes de su entorno, esto está claro. Pero llama la atención de qué forma se han mantenido durante 100 años los mismos motivos, las mismas representaciones y los mismos símbolos y de qué manera cambia la mirada del fotógrafo y del espectador. El público del siglo XXI ve contaminación y cambio climático donde a principios del XX se veían oportunidades y progreso. La contemplación de la chimenea ha pasado de ser un símbolo de triunfo a una llamada de atención sobre un fatal desenlace, como también pasaría con las torres de extracción de petróleo tan vitoreadas por la sociedad de mediados del siglo pasado y de las que ya hemos hablado anteriormente.



Boris Ignatovich

*Chimeneas y talleres de una
planta industrial de Leningrado*

1931

Alex S Maclean

*St Louise, Misuri. Columna de
humo industrial*

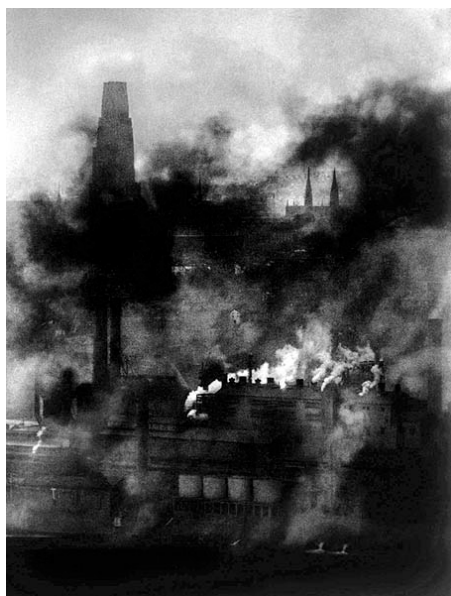
Fotografía del territorio

2003

Boris Ignatovich, fundador del grupo *Octubre* junto a Rodchenko, buscó nuevos encuadres aéreos para fotografiar las humeantes chimeneas en las plantas industriales de Leningrado en 1931. Estas imágenes querían poner de relieve el triunfo industrialista del comunismo, pero también aspiraban a renovar la anticuada mirada burguesa del arte proclamando los desconocidos valores que preconizaba la “nueva objetividad”. Los inéditos encuadres y la búsqueda de nuevas composiciones respondían a una nueva visión política que quería un arte progresista e igualitario, y nada mejor que la fotografía para poner en práctica un arte más democrático.

Ya en el siglo XXI Alex S. Maclean fotografía en St Louise, Misuri, una columna de humo industrial. En el texto que acompaña las diferentes imágenes se puede leer:

“Al igual que la energía, los residuos son algo dinámico que no está fijo en el terreno. Se trata de productos residuales fruto de la conversión de los recursos naturales en bienes de consumo y energía utilizable. Estos productos residuales contaminantes se hacen visibles en forma de gases, líquidos y residuos sólidos” (MACLEAN 2003: 258).



Eugene Smith

Pennsylvania. Pittsburgh

1955

Dan Riedlhuber

*Petro-Canada's oil refinery in
Edmonton, Alberta*

2012

Eugene Smith también se fijó en el potencial expresivo de la industria. Era famosa la obsesión de Smith de controlar todo el proceso creativo, desde la toma hasta la edición final. Tenía un profundo compromiso político con sus proyectos y entendía que el mejor formato era el ensayo narrativo. Fue un testigo franco que mostraba su clara posición a través de sus imágenes y textos. En su proyecto sobre la vida en Pittsburgh entre 1955 y 1956 Eugene Smith empieza a mostrar la contaminación desde un punto de vista más crítico que sus antecesores. Esta crítica por las consecuencias del modelo de consumo le llevaron, como ya hemos apuntado, a denunciar las consecuencias de los vertidos tóxicos al mar.



Walker Evans

Bethlehem houses and steel mill.

Pennsylvania

1935

Con el mismo objeto de denunciar la polución y usando el mismo motivo, incluso haciendo la toma a casi la misma hora del día, cuando el sol está bajo y realza a través de un contraluz los volúmenes y colores del humo, el fotógrafo Dan Riedlhuber fotografía las instalaciones de una refinería en Canadá.

Así pues, las chimeneas y el humo, símbolos de progreso, poco a poco se fueron transformando en un símbolo de la contaminación, lo tóxico y lo sucio. En los años 70, cuando el movimiento ecologista empieza a tener notoriedad social, la chimenea pasó a ser un referente de la contaminación ambiental. En estos primeros momentos del movimiento verde se veía al humo y la chimenea como el origen de la contaminación.

Desde que a finales del siglo XIX diversos autores comenzaran a dotar a la fotografía de su propio lenguaje alejándose poco a poco de otras disciplinas artísticas. Las brumosas imágenes de Alvin Langdon Coburn (*La catedral St. Paul vista desde Ludgate Circus* de 1905), Edward Steichen (*Voulangis*, 1900–1902 o *The Flatiron*, 1904) y Alfred Stieglitz (*La mano del hombre*, 1902) ponen de manifiesto esta idea que ayudó a establecer una evolución desde el lenguaje pictórico de finales del XIX y las vanguardias de principios del XX.



Desde estos autores del inicio de la fotografía hasta los autores más contemporáneos el humo y la contaminación han sido objeto de estudio fotográfico y se han utilizado como recurso artístico para aumentar el dramatismo de las imágenes. Margaret Bourn White, Boris Ignatovich, Albert Renger-Patzsch, André Kertész, Berenice Abbot, Walker Evans, Brassai, Eugene Smith, Edwar Weston y Emmet Gowin entre otros muchos usaron el humo y la contaminación como recurso estético.

En España, la chimenea como símbolo de la incipiente industrialización frente a los modos de vida pasados también ha formado parte de la iconografía de la posguerra. Por ejemplo, la imagen *La gitánilla* (1950) de Catalá Roca muestra a una pequeña niña del extrarradio de una gran ciudad frente a unas chimeneas humeantes. La

Kevin Frayer

China's Coal Addiction

2015

Francesc Català-Roca

La Gitanilla

1950

Copia póstuma, 2003

misma composición la encontramos en la imagen sobre la profunda contaminación de China realizada por el fotógrafo canadiense Kevin Frayer en 2015.

4.2 Prácticas artísticas en torno al humo

Ineludiblemente el paisaje contemporáneo está ligado a los desperdicios y la contaminación. La presencia continua de las torres humeantes en la historia de la fotografía las ha transformado en un tótem iconográfico de nuestra sociedad. Los autores refuerzan la dualidad entre lo bello y lo tóxico, que, como hemos visto, es una constante en los análisis de las representaciones en los espacios expresivos dominados por la contaminación.

Entre 1988 y 1999 John Pfahl realizó la serie *Smoke*. Se trata de un proyecto de nueve imágenes donde el autor representa la inesperada belleza de la polución. “Pfahl seduce al observador con colores que evocan a Turner, pero incluye una porción de chimenea para recordar al espectador lo subjetivo de la belleza” (JOHNSON et al 2012: 423).

John Pfahl

O-Cel-O #7, Tonawanda, NY.

De la serie *Smoke*

1989

Brian Oldham

Beautiful lies

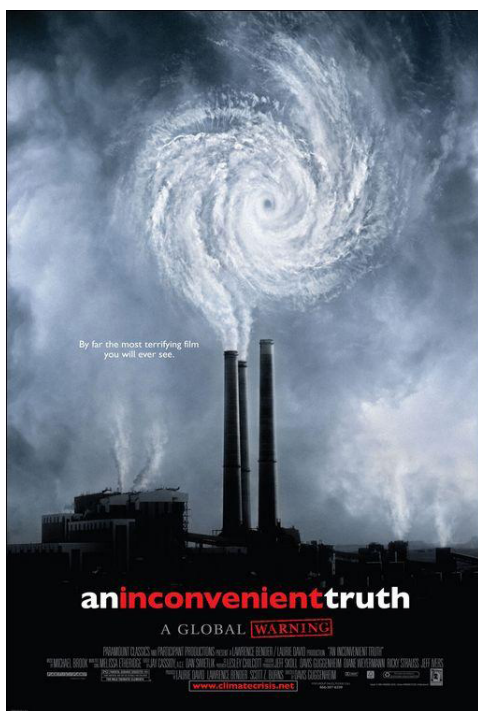
2011-2013



Ciertamente la polución ambiental que generan las chimeneas industriales recuerda a los majestuosos y apabullantes cielos que los pintores desarrollaron durante el siglo XIX. La naturaleza del humo esconde una dualidad entre lo estéticamente hermoso y lo medioambientalmente perjudicial. Las nubes de gas conectan con el imaginario colectivo del paisaje romántico, donde el cielo se presentaba como algo divino, pero a la vez nos recuerda el cambio climático. Esta dualidad queda bien

representada en una de las imágenes de la serie *Beautiful lies* de Brian Oldham donde una imagen del cielo típicamente romántico se superpone a la realidad de las chimeneas humeantes.

Las chimeneas industriales son el emblema del cambio climático. La cartelería promocional del documental de Al Gore *Una verdad incómoda* (2006), que supuso para el público en general la primera llamada de aviso sobre el cambio climático, utilizó la simbología de la chimenea como representación de los peligros de las emisiones de CO₂.



Cartel promocional de la película *Una verdad incómoda* 2006

Los trabajos de Richard Misrach, Mitch Epstein, Jonhn Pfahl, Carlos Spottorno, Misha Friedman, Jiang Xhi, Mark Power, Zewar Fadhil o el colectivo He He están salpicados de esta constante presencia. De una forma u otra todos estos autores tratan de mostrarlo como algo intrínseco del paisaje.

Misha Friedman en *Donbass Romanticis* (2014) analiza los degradados paisajes de Ucrania donde el hombre, la naturaleza y la industria conviven. Las oscuras nubes tóxicas hacen referencia, según el autor, a los cielos plomizos de los paisajistas románticos del siglo XVIII que se rebelaron

contra los nuevos horizontes de la revolución industrial europea. En la misma línea las imágenes de Zewar Fadhil sobrevuelan paisajes industriales que son transformados en espacios inhabitables donde las densas humaredas recuperan la textura pictórica de las primeras fotografías.

Misha Friedman

Donbass Romanticis

2014



En España, José María Mellado también se acercó a este tema buscando la estética de lo industrial. Su excelente método de trabajo queda plasmado en estas instantáneas donde Mellado refuerza las texturas y volúmenes de los gases con un meticuloso trabajo por zonas. Con un enfoque más contemporáneo el colectivo HeHe, que se define como una plataforma de artistas que explora nuevos caminos para integrar la tecnología digital y la física medioambiental, desarrolla una nueva orientación que analiza los efectos estéticos del humo desde una perspectiva más artística y más crítica.

“Somos la generación de Google Earth. Necesitamos observar todo desde arriba, desde lejos, a través de las lentes de un modelo científico. Tal vez un día tendremos que instalar una máquina en la luna para medir contaminación en la tierra” (BROWN 2014: 35).

En un amplio proyecto con diversas propuestas, el colectivo se pregunta sobre la atracción estética natural de las emisiones tóxicas, pero también por la evolución representativa de éstas: desde la prosperidad económica del siglo XIX, como símbolo de la revolución obrera, como icono de la espiritualidad hasta terminar representando la contaminación. Pretenden crear intervenciones allí donde se está generando la contaminación como forma de conceptualizar y visibilizar la responsabilidad individual y colectiva en las emisiones. Por medio de diferentes acciones e intervenciones visuales ponen de relieve las emisiones contaminantes que se generan de manera continua. Por ejemplo, los cielos de Londres y París quedan tintados de intensos colores que revelan el nivel de concentración de ozono que en ese momento tiene la ciudad.²⁵



HeHe

De izquierda a derecha, la calidad del aire midiendo los niveles de ozono, desde los más bajos representados en azul a los más altos representados en rojo. 2005-2006

También son muy interesantes sus acciones sobre el humo de las chimeneas que, a través de un código de color, informan a los habitantes de la zona sobre el nivel de contaminación. Lo llamativo de esta propuesta es que transforman las emisiones en un termómetro de los niveles de toxicidad y en una figura artística. Han realizado intervenciones a las afueras de París y también en las zonas perimetrales de Helsinki usando un láser fluorescente que contornea la emisión tóxica de las centrales térmicas. La luz va cambiando de color según aumentan o disminuyen las emisiones

25 Cergy-Pontoise, el 3 de enero de 2006, 12:00, 8µg / m³ de ozono (azul), en Saint-Martin-du Tertre, el 15 de marzo de 2005, 12:00, 75µg / m³ de ozono (verde), el 26 julio 2006, 12:00, 172µg / m³ de ozono (naranja), en Tremblay-en-France, el 11 de agosto de 1998, 16 h, 340µg / m³ de ozono (rojo)

y se adapta al variable contorno de la nube tóxica. Estas centrales tienen que ir quemando residuos según la demanda de la sociedad: cuanto más demanda, más quema y por lo tanto más emisiones y más contaminación. Los cielos nocturnos se iluminan con una especie de semáforo gigante de la contaminación visible a una gran distancia.

HeHe, Nuage Vert

Saint Ouen, Paris

2003



4.3 La chimenea como tótem del industrialismo

Las chimeneas son un tótem icónico que nos recuerda el origen de nuestra riqueza energética y el futuro inquietante que nos aguarda. Se han transformado en una llamada de atención icónica que los fotógrafos usan como un protagonista secundario, que aparece en un segundo plano, a modo de decorado, esperando su turno para entrar a escena.

En este ámbito de las representaciones del humo y la emisiones tóxicas podemos observar cómo un nutrido grupo de autores se han interesado por estudiar las diversas formas de representación de los horizontes industriales. Son artistas que analizan la dualidad del paisaje en el que se confrontan las representaciones de los espacios habitables con los amenazantes fondos industriales.

En un proyecto encargado por el Rijksmuseum y NRC Handelsblad en Amsterdam, para documentar los paisajes de los Países Bajos, el fotógrafo Mark Power se inspiró en las pinturas marítimas que representaban

las batallas navales del siglo XVII. Las costas que albergaron grandes combates son ahora revisadas por una mirada contemporánea que analiza el impacto del desarrollo y el turismo de masas en el mar del Norte. Los lugares que fueron mitificados por la guerra revelan ahora un paisaje del ocio y la industrialización. Power nos muestra una costa en la que la diversión y los estragos al medioambiente conviven en armonía. Y es que hoy la contienda es algo más soterrada. Las explosiones y humaredas de los lienzos clásicos son sustituidos por unas pequeñas columnas de humo que de forma ininterrumpida y silenciosa van generando una fuerza destructiva mucho más mortífera que la pólvora del siglo XVII. La batalla contra el clima comenzó hace doscientos años; es un conflicto lento pero incesante que no genera impactantes representaciones ni heroicas batallas. El enemigo es disimulado, escurridizo y ha conseguido infiltrarse entre nosotros con su estrategia de destrucción. Se camufla en el paisaje disfrazado de vapor. Tanto es así que los humanos no sentimos su amenaza, estamos tranquilos y relajados ante un enemigo que poco a poco va ganando la batalla contra el medio ambiente.



W Schellinks

Aanval op de Engelse Vloot
bij Chatham / The burning
of the English Fleet near
Chatham (detalle)

1667/2000

Mark Power

Ijmuiden, del proyecto *Buren*

1999

Esta incapacidad para prever grandes retos futuros quizás está en la base de nuestra naturaleza genética. Fuimos diseñados para reaccionar ante el ataque de un depredador pero no para sentirnos agredidos por los lentos procesos del cambio climático.

“Nuestro cerebro fue diseñado para registrar los peligros puntuales de un mundo que abandonamos hace ya mucho tiempo. No es de extrañar que muchos de los peligros del mundo actual queden fuera

del rango de nuestra percepción visual, auditiva, olfativa y gustativa y que, de vez en cuando, el sistema de respuesta de nuestro cerebro se vea desbordado por las amenazas a las que actualmente nos enfrentamos” (GOLEMAN 2009: 50-51).

Las torres de las centrales energéticas aparecen como la nueva deidad a la que la sociedad rinde pleitesía. Representan la fuerza del desarrollo, el poder energético de una economía derrochadora que nos permite seguir viviendo la ficción del hiper-desarrollo. Estas torres se han instalado en los proyectos de una larga lista de autores y se aprecian de manera recurrente como un elemento más del horizonte del mismo modo que las pequeñas ciudadelas, las edificaciones religiosas o las aisladas granjas formaban los horizontes de los paisajes pictóricos que nacían en los talleres de los pintores clásicos.



Jurgen Nefzger

Fluffy Clouds

2010

Jorge Fuembuena

Holidays

2011

Son muchos los autores de las últimas décadas los que se han preocupado por fotografiar los transformados paisajes del ocio en nuestro planeta. Muchas de estas imágenes utilizan la iconografía de las chimeneas industriales como recordatorio del conflicto hombre-naturaleza.

En esta misma vía de investigación creativa los impresionantes murales que Massimo Vitali desarrolla en sus proyectos también se ven salpicados por esta batalla silenciosa. Una de las series de mayor éxito del artista italiano ha sido la de sus escenas de las playas europeas. La mirada distante y panorámica y el uso de cámaras de gran formato

nos permiten reconocer cada particularidad de la imagen. Los detalles nítidos de los cientos de bañistas transportan al espectador a cientos de historias que se entremezclan unas con otras. Pero Vitali se esfuerza por transmitir la desconfianza propia de un autor que observa perplejo el mundo de la falsa armonía con la naturaleza.

“La gente se apiña en las playas para comulgar con la naturaleza, o al menos para beneficiarse de los efectos saludables del agua, el sol y el aire fresco. Sin embargo, es probable que comulguen más con sus congéneres que con la naturaleza, y es cada vez más común que esas estrechas franjas de arena del Mediterráneo estén flanqueadas por estructuras urbanas, suburbanas e industriales. Así, la realidad de un día en la playa se queda muy lejos de lo soñado. Las multitudes, los atascos, los problemas de aparcamiento y el agua y el aire contaminados están muy lejos de la feliz fantasía de los bañistas de Cezanne” (BADGER 2009: 150).

Estas líneas industriales que aparecen en los horizontes de Vitali son una constante en su obra. A pleno día, al atardecer y al anochecer los territorios industriales aparecen a pleno rendimiento mientras la masa ocupa las horas en grandes eventos de ocio y diversión.



Massimo Vitali

Rosignano

1995

Tanto en los proyectos de Vittali como en los de Power los personajes parecen ajenos a la realidad que les rodea. Son una metáfora de nuestro modelo de desarrollo; seguimos pasmados en una sociedad del ocio que nos mantiene constantemente distraídos. El exceso de positividad, en una comunidad fuertemente individualizada donde se busca la satisfacción personal a corto plazo, impide ver las consecuencias de la batalla contra el clima. La presencia constante de los fondos industrializados con las chimeneas humeantes se repite en los paisajes del planeta entero. De forma consciente los autores enmarcan los modos de vida contemporáneos sobre la realidad amenazante del cambio climático en Europa, América o Asia. Es un buen ejemplo la imagen de Lu-Guang como metáfora de esta realidad. Una serie de esculturas de ovejas pacen ajenas al peligro que les acecha. Éste no es un depredador agazapado que de repente saltará sobre su presa, para ese tipo de ataques para el que han sido diseñadas y saben defenderse. El cazador va atrapando a sus presas sin que estas se den cuenta. Los cúmulos tóxicos nos atraen, nos parecen bellos, decoran nuestros paisajes de la diversión, parecen fábricas de nubes que construyen el decorado perfecto para el capitalismo de ficción.

Lu-Guang

Development and Pollution

China, 2010



**Tomás Zarza***Chimeneas*

Sines, Portugal. 2016

En la misma línea Tomás Zarza proyecta la idea de un Edén falsificado, la sociedad del ocio representada por una serie de caravanas turísticas que descansan frente a una central eléctrica.

En ciertas ocasiones los referentes se repiten: Richard Misrach en *Petrochemical America* utiliza la misma toma que años atrás realizó Sam Kittner para representar la contaminación en el corredor del Mississippi. La muerte, representada por la cruz de un cementerio, se impone sobre un paisaje industrial de Luisiana. El mismo referente interpretado desde dos puntos de vista pero recurriendo a la misma simbología: el humo se transforma en una fuente de destrucción.



Sam Kittner

*Graveyard and Chemical
Plant, Louisiana*

1989

Richard Misrach

*Holy Rosary Cemetery and
Dow Chemical Corporation,
Tulsa, Louisiana*

1998

Del mismo modo, las grandes torres de refrigeración, que se dejan entrever imponentes frente a los modos de vida de nuestra sociedad, son una imagen recurrente en los proyectos artísticos de diversos creadores. Los paisajes, más o menos idílicos, de nuestros modelos urbanos son amenazados por su presencia. El humo y las chimeneas cobran una enorme fuerza estética cuando son mirados por los ojos de un artista.

El artista londinense Andy Lo Po apenas nos deja intuir las reconocibles formas de las torres de refrigeración en el fondo de alguna de sus imágenes del proyecto *All Lost Time*. Este proyecto nos presenta una serie de paisajes fríos, con ambientes brumosos y una luz apagada que caminan entre lo sustuoso y lo apático, entre lo grandioso y lo indiferente. Son paisajes que evitan la ostentación de una naturaleza admirable y juegan con elementos que generan cierto desasosiego, ya sean formaciones rocosas, campos baldíos, lagos solitarios, extensos pedregales o imponentes torres de cemento que surgen frente a los espacios de ocio natural reservados para el ser humano.

Mitch Epstein, ya mencionado, también se vale de estos paisajes casi ficticios donde las torres humeantes se integran en los paisajes contemporáneos. En *American Power* nos revela cómo el hombre ha conquistado el territorio oriundo; muestra la natural convivencia de la sociedad norteamericana con las centrales térmicas y nucleares. Y es que las reconocibles curvas de las torres de refrigeración de las centrales energéticas se han convertido en un referente de nuestra época. Ya en 1990 la fundación *Aperture* publicó *Beyond Wilderness*, un libro que recopilaba el trabajo de diferentes artistas que durante la década de los ochenta



habían fotografiado los excesos del sistema de consumo. La portada elegida para representar los peligros eran unas torres de refrigeración ante un rojizo y amenazante atardecer de John Pfahl en Sacramento, California.

Quizás el que de forma más concreta ha representado este concepto de batalla silenciosa constante es Jurgen Nefzger con su proyecto *Fluffy Clouds* (2003-2005), en el que nos muestra una diversidad de situaciones

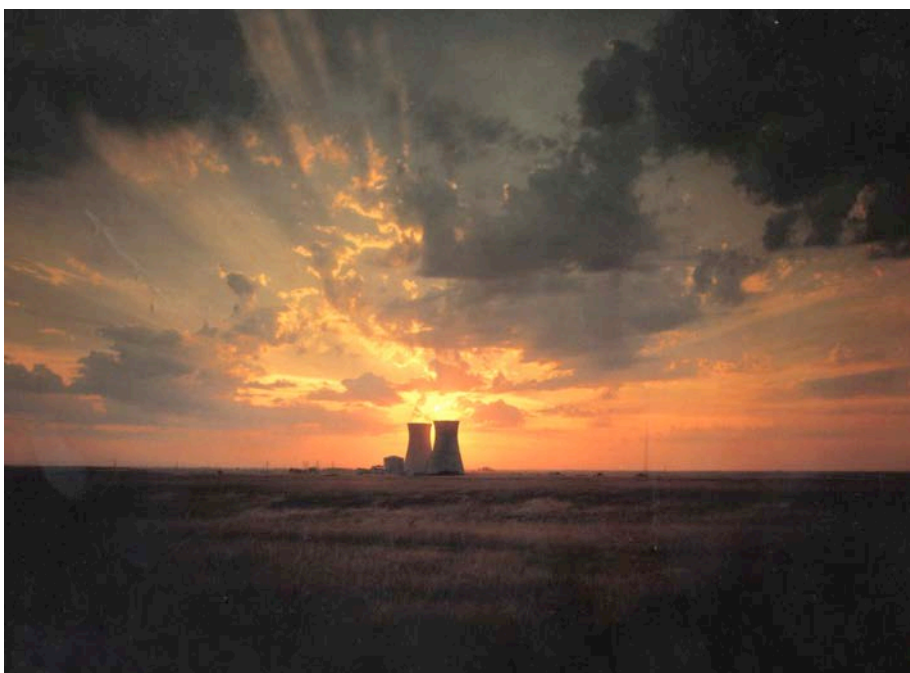
Andy Lo Po

All Lost Time

Mitch Epstein

*Amos Coal Power Plant,
Raymond City, West Virginia*

2004



John Pfahl

Planta nuclear en Rancho Seco

Sacramento, California. 1983

con una misma temática: la presencia constante de la industria energética en los paisajes contemporáneos. Con el mismo distanciamiento de Massimo Vittali, el autor hace un recorrido por varios paisajes cuyo nexo de unión es la columna de vapor de las torres de refrigeración.



Jurgen Nefzger

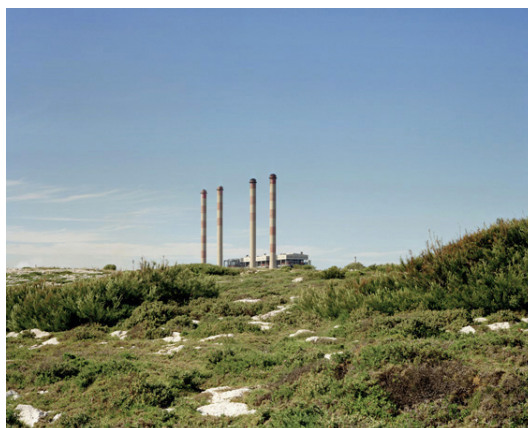
Fluffy Clouds

2003-2005

‘Fluffy Clouds, es una serie de 75 imágenes tomadas en las cercanías de las plantas de energía nuclear, es parte de un proceso reflexivo sobre el medio ambiente y la creciente dependencia energética. El título transmite una vista panorámica muy difundida: la de un hermoso paisaje bajo un cielo apacible.

La belleza de los sitios y la actitud despreocupada de las personas que habitan paisajes contrastan con la presencia de una central nuclear en cada imagen. Debajo de un cielo deslumbrante aparece otro aspecto del paisaje. Estamos en una zona vigilada, frente a una industria que está sujeta a fuertes críticas por los riesgos, la contaminación y los costes que genera”.²⁶

Del mismo modo también podemos destacar el proyecto de Edith Roux que a principios de la década de los noventa analizó los paisajes industriales en la zona de Marsella (Francia). En su serie, las chimeneas son el hilo conductor; fábricas industriales nacen del espacio natural como si se tratara de una nueva especie. Las torres humeantes podrían parecer árboles que crecen en un paisaje natural que siempre ocupa el primer plano de la imagen.



Edith Roux

Marsella, Francia

1993-1994

26 Traducido del original en la web del autor: “A series of 75 images on the close surroundings of nuclear power plants, is part of my ongoing reflection on the environment and our ways of dealing with our still-growing dependency on energy. The title conveys a widely-held picturesque view: that of a beautiful landscape beneath a peaceful sky. The beauty of the sites and the carefree attitude of the people who inhabit these decors are contrasted in each image with the presence of a nuclear power station. Beneath a dazzling sky, another aspect of the landscape is brought to light. We are in an observed area, faced with an industry that is subject to heavy criticism for the risks, the pollution and the cost that it generates.” Recuperado en abril 2015 desde <http://www.jurgennefzger.com/work/fluffy.html#1>

4.3 La poética del smog

En 1933 Brassai presentó su primera publicación con imágenes de un París nocturno y brumoso. La neblina parisina, tenuemente iluminada por las farolas, creaba un ambiente envolvente, ambiguo y misterioso. Este tipo de imágenes quedaron ligadas a la representación del París más bohemio, artístico y sórdido. Hoy siguen existiendo las brumas en París y Londres pero ahora éstas conviven con el *smog*.²⁷

*La polución se ha transformado en un grave problema para la sociedad. La quema de combustible fósiles para la generación de energía y el transporte están elevando la contaminación ambiental muy por encima de los niveles permitidos y suponen un grave riesgo para la salud. A mediados del siglo pasado las imágenes de la neblina constante que se cernía sobre Londres contribuyeron a crear la imagen de la ciudad. Pero en 1952 esta niebla no era tal, se trataba del peor episodio de smog generado por la masiva quema de carbón para calentar las casas. Se estima que durante los días que duró este episodio de contaminación por la humedad y la falta de viento pudieron morir hasta 12.000 personas.*²⁸

Hoy la mayoría de las grandes urbes sufren este problema, pero es quizás en China donde se están produciendo los casos más extremos. En 2013 las autoridades de Hong Kong se habían visto obligadas a colgar falsos telones ilustrados con el *sky line* de la ciudad para que los turistas se pudieran llevar un recuerdo de la ciudad ya que, debido a la intensa contaminación, no era posible realizar la toma en directo.

Los episodios de contaminación en China son extremadamente virulentos como consecuencia de la quema masiva del carbón necesario para alimentar la fábrica del mundo, que produce muchos de los objetos del sistema de consumo global. Las imágenes semejantes a un invierno nuclear que hemos analizado en los trabajos de Salgado y Steven McCurry durante la quema de los depósitos de Kuwait, ahora se repiten

27 Palabra que tiene su origen en el anacronismo de *smoke* (humo) y *fog* (niebla) y que define la intensa neblina producida por la combinación de emisiones de sustancias nocivas a la atmósfera y la presencia de un anticiclón que produce el estancamiento del aire.

28 Ver BBC (5/12/2002) "Recuerdan el gran smog de Londres". *BBC Mundo*. Disponible en http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/science/newsid_2547000/2547411.stm Recuperado en abril de 2015.



pero no por una acción de guerra, ni por un sabotaje, ni por un hecho violento; los días se oscurecen por las propias dinámicas destructivas del capitalismo de producción. Las imágenes de la contaminación en China revelan un paisaje donde apenas se distinguen las formas de los edificios. La neblina tóxica se muestra como la nueva iconografía de la contaminación, las chimeneas humeantes han saturado los sumideros naturales.

Creando piezas con el mismo material narrativo, el fotógrafo Ferit Kuyas estudió el acelerado crecimiento de una de la ciudades más grandes de China con su proyecto *City of Ambition*, en el que compara el exponencial crecimiento de esta ciudad con el que sufrió la ciudad de Nueva York en los años veinte. Ferit Kuyas realiza una serie de panorámicas de la ciudad en los que el *smog* es una constante. Siguiendo la línea de los autores que trabajan el tema del acelerado crecimiento chino, Kuyas añade la contaminación atmosférica como consecuencia, siempre presente, de este hiperdesarrollo. La ciudad que gana terreno a su entorno natural

Agencia EFE

Que la polución no arruine la foto

ABC XL Semanal

Noviembre 2013



Kim Kyung-Hoon

Beijing, China

Agencia Reuters

2015

crece entre una espesa nube tóxica que, según reconoce el autor, genera unos paisajes misteriosos que le hacen sentirse dentro de una escena surrealista.

Del mismo modo, en la ya mencionada serie *Cities horizont* (2002-2007) de Sze Tsung Gleon, se puede apreciar cómo la mayoría de los *skylines* de las megaciudades quedan distorsionados por las partículas tóxicas en suspensión.

Para que China haya conseguido convertirse en la primera potencia económica mundial ha tenido que quemar millones de toneladas diarias de combustibles fósiles, capaces de producir la energía que mueva la infinidad de máquinas que elaboran los objetos que se consumen a nivel global. Esta depredación energética hace que se den situaciones desconcertantes: cada día mueren 4.400 personas debido a los altísimos niveles de suciedad del aire que en muchos casos superan 50 veces los niveles máximos considerados admisibles por la OMS, es decir un 1.600.000



muerdes cada año sólo en China.²⁹ Y es que la contaminación en la atmósfera emitida se mantiene durante décadas y se traslada de un lugar a otro. Por ejemplo, la presencia de una neblina tóxica es una constante en todas las imágenes del extenso trabajo de Nadav Kander, que recorrió los 6.400 kilómetros del mayor río de China con su proyecto *Yangtze, The Long River* (2006-2007). Deambular por el río es hacer un recorrido por la historia del país asiático, desde las grandes urbes a las zonas más despobladas, desde lo moderno a lo tradicional, desde la ruina contemporánea a la ruina histórica. Pero también es una forma de entender el desarrollo que está destruyendo el mundo. Según afirmó Nadav Kander a medida que el proyecto se iba desarrollando sus imágenes se fueron cargando de un fuerte pesimismo, un pesimismo en la humanidad. “[...] vi [en China] un reflejo de toda la humanidad. Todos los errores que hemos cometido se repiten. Me di cuenta de que este proyecto trataba sobre todos nosotros, sobre nuestra interrelación, y no sólo sobre China.”³⁰ La mirada desarraigada de este artista israelí criado en Johannesburgo y que vive en Londres nos permite apreciar un trabajo que va más allá de lo documental. De forma consciente o inconsciente las imágenes de Kander están impregnadas por una bruma constante que otorgan no sólo una unidad estética a toda su obra sino también una coherencia conceptual. La bruma tóxica es el

Ferit Kuyas

City of ambition

2005-2008

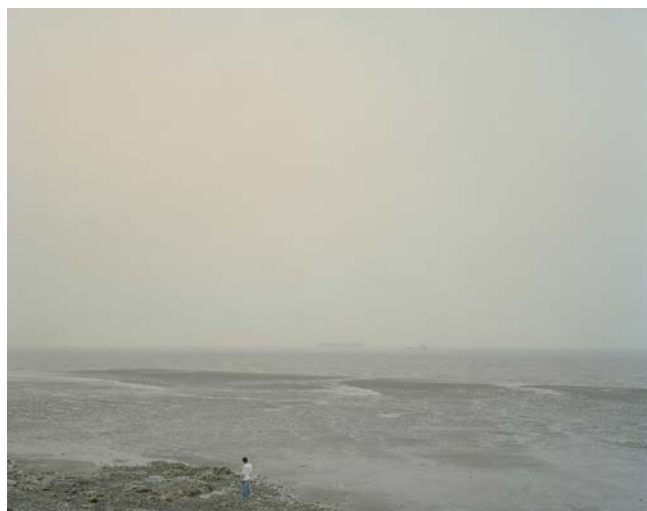
Sze Tsung

Huangpu River, 2004 de
la serie *Cities horizon*

2002-2007

29 VIDAL LiY, Macarena (20/12/2015). “El arte contra la contaminación”. *El País. Cultura*. Pag 35.

30 Traducido de la web del autor: “[...] I saw [in China] a reflection of all mankind. The mistakes we have all made are being repeated. I realised that, for me, this project was about us all, about our interrelatedness, and not just about China.” Disponible en <http://www.nadavkander.com/works-in-series/yangtze-the-long-river/single> Recuperado en julio de 2016.



Nadav Kander

Yangtze, The Long River

2006-2007

precio del desarrollo, se da la paradoja de tener que morir para poder desarrollarse. Los personajes que aparecen en la fotografías de Kander viven en espacios donde el horizonte se oculta.

El camino hacia el inalcanzable horizonte del que hablaba el escritor uruguayo Eduardo Galeano³¹ como búsqueda de la utopía desaparece en las imágenes de Kander. Los límites se desdibujan porque no existe futuro, las personas no pueden caminar hacia la utopía porque no cabe

³¹ Eduardo Galeano y la utopía: “Ella está en el horizonte. Me acerco dos pasos, ella se aleja dos pasos más. Camino diez pasos y el horizonte se corre diez pasos más allá. Por mucho que yo camine nunca la voy a alcanzar. ¿Para qué sirve la utopía? Sirve para eso: para caminar.”

en una lógica mercantilizada. Los personajes se ven atrapados por las enormes estructuras, empujados ante un entorno abrumador que no alcanzan a comprender.

De nuevo, como ya hemos visto a lo largo de esta tesis, el autor hace referencia a las pinturas románticas donde el hombre empujado ante la magnitud de algo que no alcanza a dominar. El romanticismo conceptual como estrategia artística replantea y explora la comprensión del paisaje natural por medio de la imagen fotográfica. En la actualidad las indomables fuerzas de la naturaleza de las pinturas de Turner y Friedrich han dado paso a las indomables pulsiones del capitalismo hiper-desarrollista. Los tormentosos paisajes románticos han sido sustituidos por brumas venenosas que envuelven a personajes perdidos que empujados ante un paisaje sobrecogedor.

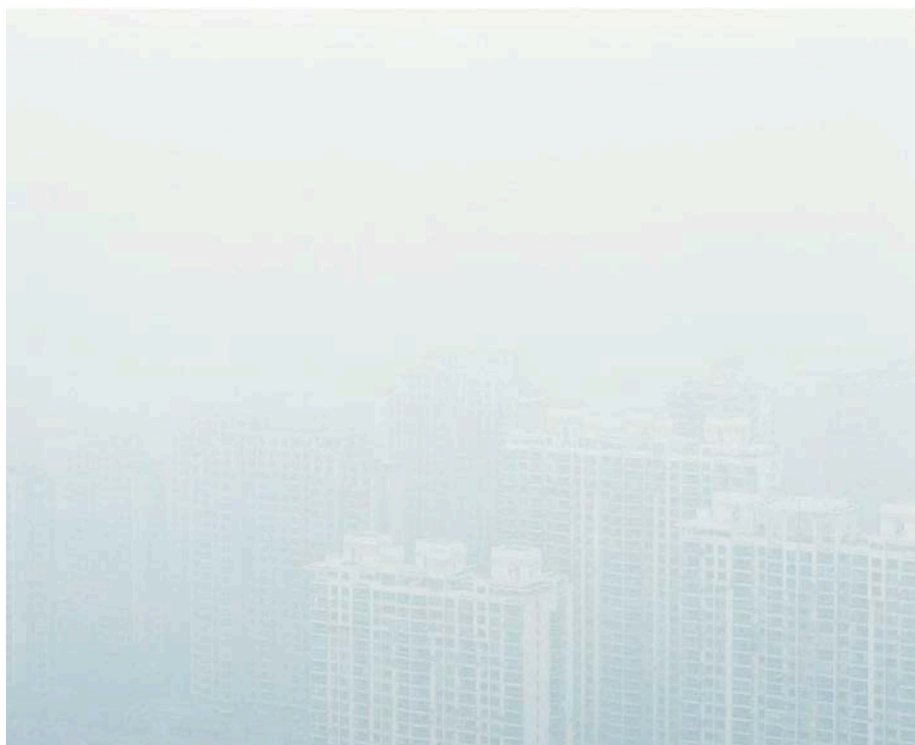
El artista alemán Benedikt Partenheimer realizó la serie *Particulate Matter* donde observa que la contaminación del aire se produce por pequeñas partículas en suspensión compuesta entre otras sustancias por ácidos, químicos orgánicos y metales. En sus imágenes apenas se reconoce alguna forma, todo está cubierto por una espesa capa de polución. Con consecuencias extremadamente graves para la salud y el medio ambiente, Partenheimer, en un intento por denunciar esta situación ha titulado cada pieza de la serie con las iniciales AQI y un número entre 0 y 500. AQI es la abreviatura de Air Quality Index, una catalogación utilizada por las instituciones públicas para establecer el nivel de degradación del aire. En esta escala, 0 sería el nivel óptimo donde el aire está libre de partículas contaminantes. De 50 a 100 se empiezan a experimentar los primeros síntomas negativos para la salud, de 100 a 150 ya se considera un nivel elevado que causa problemas graves y muertes prematuras en personas afectadas por enfermedades cardiovasculares. Las imágenes que nos presenta Partenheimer se mueven entre los 340 y 440 AQI lo que significa un grave riesgo para la población en general y mortalidad para las personas afectadas por enfermedades cardiovasculares.

Muchos artistas chinos son conscientes de estos increíbles niveles de contaminación; el artista conceptual Wang Renzheng recorrió durante 100 días las calles de Pekín con una máquina especial que aspiraba el aire con la que juntó 100 gramos de sustancias tóxicas suspendidas en la

Benedikt-Partenheimer

Particular Matter_ AQI

420



atmósfera para fabricar un ladrillo de contaminación; el catedrático de la universidad de Tsinghua, Li Tianyuan, realiza fotografías microscópicas de sustancias contaminantes creando una serie de composiciones abstractas.

El artista Chino Lui Bolin denunció la contaminación del gigante asiático a través de una de sus conocidas desapariciones ante una montaña de carbón. El negro, el color de los combustible fósiles, ha impregnado como nunca los paisajes industriales.

Por lo tanto, y a modo de resumen, las prácticas artísticas que se han interesado por la imagen de la contaminación han girado en torno a los mismos referentes iconográficos. El humo y las chimeneas que han representado el éxito industrialista y han sido el tótem del progreso han pasado a convertirse en un enemigo silencioso. Los paisajes fotográficos contemporáneos están poblados de horizontes industriales caracterizados por la presencia constante de torres humeantes. La sociedad mira con desconfianza el origen de nuestra riqueza energética y las prácticas artísticas fotográficas documentan la presencia de la contaminación como algo asociado al desarrollo y al mismo tiempo a la destrucción. Los países más industrializados han cubierto sus cielos de una capa gris

**Lui Bolin***Hideing in the city n°**95.Coal Pile*

2010

que al mismo tiempo que los revitaliza económicamente destruye sus recursos naturales y a sus habitantes. La fuente de energía del crecimiento económico es la causante de la desaparición de una parte de la población. La sostenibilidad debe respetar el equilibrio en las emisiones a la atmósfera. Por lo que es necesaria una descarbonización total de nuestro modelo de consumo para asegurar la continuidad del hombre sobre la tierra. Pero las necesidades energéticas que mantienen el desarrollo económico global dependen en gran medida de la quema de combustibles fósiles haciendo literalmente irrespirable el aire en muchas ciudades del mundo.

Las dinámicas del sistema capitalista se aprovecharán de la escasez de aire no contaminado para sacar rentabilidad económica. El empresario Chen Guangbiao, en una acción promocional, puso en circulación 100.000 latas con aire puro que vendía a 50 céntimos de euro. La venta de aire se realizó como una campaña promocional del propio empresario y para llamar la atención sobre los niveles de contaminación del gigante oriental. Del mismo modo el artista Liang Kekang consiguió subastar un tarro con aire de la Provenza francesa por 850 euros.

Mark Wong

European Pressphoto
Agency

Imagen del empresario
Chen Guangbiao con
latas de aire puro publi-
cada en el New York
TimeS el 1 de enero de
2014



Pero las prácticas artísticas y promocionales ya se han transformado en nuevos negocios: Leo De Watts, un emprendedor de 27 años, ha ganado miles de dólares vendiendo aire de campo de Inglaterra embotellado a compradores chinos, los purificadores de aire se han convertido en un producto esencial para las clases medias y altas de las grandes ciudades asiáticas y ya existen líneas de moda en las mascarillas anticontaminación.

5. El paisaje agrícola y ganadero

La agricultura y la ganadería precipitaron el paso de una sociedad nómada a una sedentaria configurando durante milenios el paisaje. Hoy la lógica hiperconsumista y la competitividad entre las grandes corporaciones agroalimentarias han transformado los alimentos en un eslabón más dentro del sistema industrial. La constante búsqueda de la maximización de beneficios ha llevado a la agricultura y la ganadería a sobreexplotar a los seres vivos para aumentar la competitividad. Los productos agrícolas y ganaderos consumen el 92% de los recursos hídricos y recorren miles de kilómetros desde su origen hasta su lugar final de consumo, dejando

a su paso una profunda huella ecológica. Por ejemplo en España la fruta recorre una media de 5.466 kilómetros, el café y el cacao 6.000 kilómetros y el azúcar 3.300.³²

En este epígrafe se analizará la representación de la sobre explotación de la agricultura y la ganadería a través de los diferentes proyectos. Nos centraremos en aquellos trabajos que han buscado en la perspectiva cenital la idea de un espacio colonizado o de superficie herida. Son proyectos que realzan la artificiosa geometría generadas por el hombre que se aleja de las formas orgánicas de la naturaleza.

En una primera parte se realizará una introducción a los orígenes sociales y económicos que propiciaron la representación de la industria agroalimentaria. Seguidamente se analizará el trabajo de diversos creadores que se han preocupado por estudiar la estética de la serialización de la naturaleza: la línea y el píxel inundan los nuevos paisajes agrícolas. También se analizará la presencia del círculo en el paisaje contemporáneo y se establecerá un paralelismo entre las prácticas industriales y los resultados estéticos de algunas obra del *Land Art*. Por último se estudiarán las representaciones de la industria cárnica haciendo hincapié en los trabajos que han asumido esta representación desde la mirada amplia que permiten las tomas aéreas.

Banksy dibujó hace unos años en una pared un *Homo erectus* caminando con la bandeja de un restaurante de comida rápida. Nuestro antepasado mira impasible al espectador mientras sujeta una rudimentaria herramienta con forma de hueso en la otra mano.

Para que los hijos evolutivos del primate de Banksy hayan podido disfrutar de una hamburguesa de carne acompañada de una ración de patatas fritas y de un refresco azucarado han tenido que desarrollar una serie de procesos productivos característicos de nuestra época y testimonios del progreso humano: producción en cadena, construcción modular, suministro constante de alimentos independientemente de la temporada y de la localización geográfica, construcción de vías rápidas de comunicación, menaje de un solo uso, homogenización de los gustos culinarios y uso

Banksy

Caveman with fast food,

L.A. California

2008



de una masa obrera dispuesta a trabajar a cambio de un bajo salario y escasos derechos.³³ La gastronomía de masas ha supuesto un prodigioso esfuerzo económico a través de la subvención de la agricultura, construcción de inmensas infraestructuras para asegurar la irrigación, uso de pesticidas, herbicidas y abonos químicos para maximizar las cosechas, plantación de grandes extensiones de monocultivos que serán transportados miles de kilómetros para asegurar el alimento de vacas que nacerán, engordarán y se sacrificarán sin salir de una granja masificada. Y todo esto a base de extraer las materias primas en remotos lugares y mantener un flujo constante de una inmensa cantidad de energía para que el proceso no sólo no se pare sino que cada vez sea mayor.

La maximización de los beneficios también ha hecho que perdamos una inmensa riqueza genética que durante milenios habíamos conseguido a base de seleccionar y mezclar las especies más resistentes. Sólo en Perú y Bolivia existen más de 250 variedades de patatas, cada una adaptada a unas condiciones determinadas, El Departamento de Agricultura de EE.UU. tiene catalogados 10.000 tipos diferentes de tomates de los cuales se conservan 2.000 en los bancos de semillas. Pero hoy el 95% de la alimentación humana proviene tan solo de 19 cultivos y 8 especies animales (DIES, 2007). Cada vez que un agricultor en cualquier parte del mundo abandona la plantación de las semillas tradicionales

33 Ver artículo “la revuelta de los fast-food” de Thomas Frank (FRANK, Thomas (2014). “La revuelta de los fast-food”. *Le Monde Diplomatique* nº 220. Año XVIII. Febrero 2014. Pp 14-15)

en sustitución de nuevas variedades o semillas modificadas genéticamente que evitan su reproductividad supone un nuevo drama para la biodiversidad.

Pero es que cada vez somos más ajenos a este problema porque hemos sufrido un proceso de desconexión de la naturaleza. Hoy más de la mitad de la humanidad vive en grandes ciudades donde no es necesario conocer el funcionamiento de los ecosistemas locales para poder sobrevivir, ya que el acceso a la comida se realiza a través de intermediarios que se esfuerzan en estandarizar gustos culinarios y estéticos. Además nos hemos acostumbrado a disponer de cualquier alimento (dentro de una limitada variedad) todo el año, sin pararnos a pensar si es un alimento de temporada. Mientras vemos como se deteriora nuestro entorno asistimos a todo un despliegue de optimismo consumista a través de los medios que requisan nuestras experiencias reales. Vemos a través de los medios y estos, siguiendo la lógica del espectáculo, nos muestran un mundo que no se corresponde con nuestras vivencias cercanas.

5.1 La configuración histórica del paisaje rural contemporáneo.

La estética de las representaciones de la agricultura y la ganadería actual es consecuencia de una serie de hechos que han configurado el territorio. En Estados Unidos, como ya hemos comentado, la estructura cuadrangular de su territorio es una herencia del sistema de parcelación que creó Thomas Jefferson en 1785, después de la guerra de la Independencia.³⁴. En otros territorios el sistema latifundista ha conquistado el terreno con pequeñas parcelas. Pero tanto unas como otras han cedido terreno a la mecanización de las actividades agrícolas y ganaderas; las estructuras orgánicas, más ligadas al trabajo físico del hombre y los animales de carga, han dado paso a una disposición en pos de las máquinas. La

34 Con la herramienta *online* Google Maps se puede observar la inmensa cuadrícula en gran parte del noroeste de Estados Unidos.
<https://www.google.es/maps/place/Fargo,+Dakota+del+Norte,+EE.+UU./@47.0619271,-97.5130794,51803m/data=!3m1!1e3!4m5!3m4!1s0x52c8cb-8d84677145:0x81aa30a52791aaca!8m2!3d46.8771863!4d-96.7898034>

estética de la organización del espacio tradicional ha sido sustituida por la estética de la rentabilidad económica; la funcionalidad determina la trama del territorio.

Después de la Segunda Guerra Mundial se produjo una época de gran crecimiento económico, científico y técnico. En un mundo con una población creciente nace la necesidad de investigar nuevas fuentes de alimentación más productivas para solucionar el desabastecimiento producido por la guerra. Se descubren las variedades híbridas, que son mucho más fructíferas que las tradicionales. La ganadería intensiva y la selección genética produjeron variedades que mejoraron notablemente el rendimiento. Es la denominada revolución verde.

Los gobiernos apoyaron a los productores favoreciendo el uso de estas nuevas tecnologías agrícolas. Al comienzo fue un éxito enorme; con el crecimiento demográfico y la consecuente demanda de alimentos, aumentó el suministro de productos y sus precios se mantuvieron estables.

George Steinmetz

Big Farming, Scott City, Kansas

2014



El cultivo de estas nuevas variedades requería del uso de abonos sintéticos, pesticidas y herbicidas. Esta nueva industria fue financiada por fuertes lobbies empresariales como la Fundación Rockefeller que ayudó

a la reconversión de multitud de empresas que durante la II Guerra Mundial se habían dedicado a la industria de guerra. Las grandes fábricas de tanques y aviones se transformaron en factorías de maquinaria industrial para el campo y las empresas químicas de armamento cambiaron sus productos de guerra por los fertilizantes y pesticidas. Las tecnologías se pusieron al servicio de la industria agroalimentaria como la nueva oportunidad de negocio. De esta manera la imagen del campesino tradicional fue degradada y sustituida por la nueva imagen del ingeniero agrónomo, un profesional formado en la ciencia y la técnica capaz de someter a la naturaleza a las necesidades del mercado.

“El ingeniero agrónomo típico de la época pasó a tener como función casi absoluta llevar “el progreso” al campo, o sea, transformar la agricultura tradicional, adoptando los insumos y las técnicas de origen industrial. El libro de Theodore Schultz —autor estadounidense conocido como uno de los ideólogos de la revolución verde— Transformando la agricultura tradicional, enfatizaba que el agrónomo era una persona que iba a civilizar al sujeto de pies descalzos, al bárbaro que se encontraba en íntimo contacto con la naturaleza, pero sometido a ella. La revolución verde intentaría hacer que el individuo pasase a dominar la naturaleza, con todo lo que el progreso podría traer”. (CECCON 2008: 23)

Es durante la revolución verde cuando se comenzó a construir la imagen de dominio sobre la naturaleza de la industria agroalimentaria. Los pequeños agricultores, herederos de la tradición milenaria que había ido seleccionando y mejorado de forma natural las mejores semillas fueron rápidamente sustituidos por grandes corporaciones que basaban su conocimiento en la nueva ciencia. Los agricultores tradicionales fueron desapareciendo y con ellos el aprendizaje de cientos de generaciones con lo que se perdieron miles de variedades autóctonas que estaban perfectamente adaptadas a las condiciones locales.

A principios de los años noventa se empezó a ser consciente de los efectos secundarios de esta revolución. Según la FAO (1996) los costes de esta agricultura intensiva han sido diversos. Cuando los agricultores decidieron producir las variedades mejoradas de cultivos y de ganado se abandonaron muchas especies locales tradicionales, que se extinguieron,

Paulo Fridman

Mato Grosso Brasil

Imagen para la memoria
anual de Cosechadoras Case



perdiendo una gran parte de la biodiversidad agrícola. En muchos países, el uso intensivo de plaguicidas y otras sustancias agroquímicas causó un grave deterioro del medio ambiente y puso en peligro la salud pública. Además se han generado nuevos monopolios y situaciones de dependencia que antes no existían.

Los propietarios de los medios de producción han pasado a ser propietarios de seres vivos. Animales y plantas se han transformado en productos con marca registrada, la vida se patentó y se prohíbe su copia. Esto supone acabar con uno de los principios de la biología, la reproductividad de los seres vivos, la copia del material genético que de forma natural ha ido perpetuando los ecosistemas naturales. La lógica capitalista ha impuesto la visión comercial en la que es rentable plantar semillas estériles. La modificación genética ha puesto en el mercado semillas que son incapaces de auto-reproducirse, lo que genera una situación de absoluta dependencia entre el agricultor y la corporación suministradora.

[...] “Hoy día, según un informe del Grupo internacional ETC (action group on Erosion, Technology and Concentration), que monitorea las actividades de las grandes corporaciones en la agricultura, la alimentación y la farmacéutica, a partir de 2003 se concluyó que las 10 más grandes industrias productoras de semillas saltaron, de controlar un tercio del comercio global, a controlar la mitad de todo el sector. Con la compra de la empresa mexicana Seminis, Monsanto pasó a ser la mayor empresa global de venta de semillas

*(no solo transgénicas, de las cuales controla 90% del mercado, sino de todas las comercializadas en el mundo)” (CECCON 2008: 29).*³⁵

Esta mercantilización de los productos básicos conlleva situaciones dramáticas. El alza del precio de los alimentos no se debe a la falta de oferta sino al trasvase de los grandes fondos especulativos a los mercados de materias primas en busca de refugios más seguros para sus inversiones después de la inestabilidad de los mercados financieros. Según la FAO en tan sólo un año (2010) algunos alimentos básicos se encarecieron un 71% debido a los movimientos especulativos en la sala de negociación de la Bolsa de Materias Primas de Chicago, donde se decide el precio de los alimentos del mundo y con ello el destino de millones de personas. Como afirman Knaup, Scheiessel y Seith “*el hambre del planeta se organiza aquí, además de la riqueza de unos pocos*” (2011: 8).

La profesora Victoria Legido defiende que los bodegones, a lo largo de la historia del arte son un reflejo de los usos y costumbres sociales. Por lo tanto los bodegones de hoy son un reflejo de las desigualdades actuales. “*El hambre del mundo, los bodegones contemporáneos son nuestra vergüenza social. [...] Pero si a esto le añadimos que estos bodegones además de rabiosamente contemporáneos son, como ya ocurriera en el periodo barroco, símbolos del lujo, de la avaricia y la opulencia*” (LEGIDO. 2016). Como defiende la profesora el proyecto *Hungry Planet* de Peter Mezel & Faith D’Alusio es, probablemente, uno de los trabajos que mejor representa esta situación: varias familias de diferentes países posan ante los productos que consumen en una semana: desde la superabundancia de una familia estadounidense a los paupérrimos recursos de una familia del Chad.

35 En septiembre de 2016 la empresa alemana Bayer compró Monsanto por 60.000 millones de dólares en la mayor operación económica registrada hasta la fecha, convirtiéndose en el mayor distribuidor de semillas mundial.

5.2 La poética del *Dust Bowl*: las tormentas del exceso

Las negativas consecuencias de la explotación intensiva de la tierra no son sólo un problema actual. La mecanización del campo conlleva la deforestación de grandes extensiones de territorios y la sustitución de una diversidad de flora y fauna por monocultivos que necesitan costosas infraestructuras de irrigación. El constante aumento de la población mundial hace necesario destinar cada vez más tierras al cultivo y la ganadería.

El hecho de poner la naturaleza al servicio de los intereses del sistema ha creado profundos desequilibrios. EE.UU., uno de los primeros países en mecanizar la industria agrícola, colonizó las grandes llanuras del centro del país norteamericano creando bastas extensiones de monocultivos. Las zonas naturales originales han sido relegadas a pequeñas reservas que se instauraron como Parques Nacionales donde se conservaba la esencia del paisaje estadounidense. El resto del país fue parcelado y transformado en propiedad privada.

En 1936 Arthur Rothstein recibió el encargo de la Administración de Seguridad Agraria (FSA) de documentar las condiciones de vida de las zonas rurales de centro de Estados Unidos. Rothstein viajó a la península de Oklahoma, una zona del país que había sido afectada por una profunda sequía.

Durante esa época se produjo el fenómeno climático denominado *Dust Bowl*. Grandes y persistentes tormentas de arena que tiñen de un color rojizo enormes extensiones consecuencia de una profunda sequía que afectó a las mesetas centrales de EE.UU.. Este hecho unido a la falta de gramíneas autóctonas resistentes a la sequía, que habían sido sustituidas por grandes cultivos intensivos, produjo una rápida desertificación del suelo; el polvo generado por la degradación de la tierra fértil produjo este fenómeno. Las tormentas de arena trajeron consigo incalculables pérdidas en la agricultura y la ganadería, quedando incluso algunas granjas sepultadas por las nuevas dunas. Las imágenes que Walker Evans y Dorothea Lange hicieron para la *Farm Security Administration* reflejan esta profunda sequía y sus efectos en los habitantes de la zona. Esta crisis ecológica unida a la crisis económica trajeron consigo algunas de las instantáneas más famosas del siglo XX.

**Arthur Rothstein**

*Father and Sons Walking
in the Face of a Dust*

Storm, Cimarron County,
Oklahoma

1936

RISD Museum

Este fenómeno se repite hoy en otras zonas del planeta. El proyecto de Benoit Aquin *Chinese "Dust Bowl"* aborda la contaminación y la sobreexplotación del medioambiente. Según describe,³⁶ el 18 % del territorio chino es desértico; una cuarta parte de éste es producido por la sobreexplotación de las actividades humanas. Este hecho está transformando de manera vertiginosa zonas agrícolas en territorios desérticos; el polvo producido por la sequía y el viento generan enormes tormentas de arena que recorren China, Japón y Corea.

Hoy, la *Mujer Migrante* de Dorothea Lange (1936) o *Alabama Tenant Farmer Wife* de Walker Evans tendrían rasgos asiáticos. El mismo fenómeno se repite, Benoit Aquin representa la profunda transformación del paisaje chino por la sobreexplotación del agua y la consecuente sequía.

36 De la web del autor <http://www.benoit-aquin.com/the-chinese-dust-bowl/8g258mzwbpzn4wfocm1y133v4jjbrn>. Recuperado en febrero de 2016.

Benoit Aquin
Chinese "Dust Bowl"
2002



5.3 El territorio transformado: de lo natural a lo artificial

La mirada panorámica que permite la fotografía aérea realza las formas geométricas y las simetrías de la agricultura y ganadería contemporánea. Los valores estéticos que podemos encontrar en los diferentes trabajos que se han realizado sobre el paisaje como elemento conquistado por el hombre se caracterizan por la presencia constante del ritmo y la armonía racional. Las formas caóticas y orgánicas presentes de forma natural en el paisaje natural son sustituidos por la simetría y la racionalización de un espacio destinado a la maximización de la producción.

Los autores que han indagado desde sus proyectos fotográficos estos paisajes han explotado al máximo el distanciamiento entre lo natural y lo artificial. Los territorios se presentan como un lienzo de racionalidad y de orden que contrastan con la estética presuntamente aleatoria del espacio natural. Daniel Beltrá en su serie *Forest* (2008) nos revela este contraste; las líneas equilibradas del lado colonizado por el hombre son la representación de la lógica frente a lo irracional, lo humano frente a lo animal, el equilibrio frente a la exaltación, lo sensato frente a lo aleatorio. Pero, como ya hemos apuntado, el espacio natural es el resultado de miles de millones de años de evolución que han generado un ecosistema en el que los organismos se han desarrollado hasta conseguir un equilibrio entre todas sus partes.



Daniel Beltrá

Forest

Mato Grosso, Brazil,

August, 2008

Existe, en la representación del paisaje creado por el ser humano, un poso de la prepotencia racional heredada de la modernidad que afirma que el ser humano es capaz de recrear ecosistemas equilibrados capaces de sustituir millones de años de evolución. Pero la racionalidad del paisaje agrícola y ganadero contemporáneo nos muestra territorios reconfigurados que tan solo piensan en los beneficios a corto plazo que exige nuestro sistema económico. Según un informe de la FAO un tercio de los alimentos producidos en el mundo se desperdician:

“Los resultados del estudio sugieren que alrededor de un tercio de la producción de los alimentos destinados al consumo humano se pierde o desperdicia en todo el mundo, lo que equivale a aproximadamente 1300 millones de toneladas al año. Esto significa obligatoriamente que cantidades enormes de los recursos destinados a la producción de alimentos se utilizan en vano, y que las emisiones de gases de efecto invernadero causadas por la producción de alimentos que se pierden o desperdician también son emisiones en vano” (FAO 2012: VI).

Los paisajes aéreos de las zonas agrícolas mediterráneas que realizó Mario Giacomelli en la década de los sesenta y ochenta³⁷ revelaban un paisaje minifundista en el que los cultivos se adaptaban a la orografía, los serpenteantes bancales cubrían las laderas de las montañas generando un paisaje vivo y dinámico donde las imperfectas líneas de los arados revelan su origen en el esfuerzo físico. Las imágenes de alto contraste del artista italiano realzaban los irregulares ritmos creados por el contacto directo del hombre con la naturaleza. Estos mismos paisajes también los podemos encontrar en las imágenes que Jean Arthus Bertrand ha realizado de los cultivos de los paisajes asiáticos y africanos, donde aún persisten los métodos tradicionales de agricultura.

También son destacables los trabajos del fotógrafo Gerco de Ruijter que, a través de diversas series, analiza las formas compositivas de los espacios colonizados y naturales. En *Outsized* (2003-2013) se recrea en las imágenes aéreas de los espacios naturales no intervenidos de forma directa por el hombre en el Valle de la Muerte en Nuevo México. También se siente atraído por los paisajes tradicionales del sudeste asiático en *Landing Soon* (2007) donde el territorio se transforma en paisaje cuando Ruijter le adjudica un marco fotográfico. Establecer unos límites al espacio transforma el territorio en paisaje; un paisaje orgánico que revela las pisadas de los pies desnudos de sus moradores y las marcas generadas con las propias manos o las patas de los animales que en ella habitan.

En cambio, la huella del hombre tradicional se pierde cuando analizamos las nuevas representaciones que se han erigido en torno a la industria agroalimentaria actual. La agricultura y la ganadería tradicional fueron poco a poco transformando el entorno hasta conseguir un equilibrio de fuerzas entre las necesidades de subsistencia de los humanos y el entorno natural. Las actividades del campo, aún siendo transformadoras del entorno, consiguieron establecer una relación de convivencia con el medioambiente. Se respetaban los ciclos vitales, las estaciones y

³⁷ Ver las imágenes de Giacomelli en <http://www.mariogiacomelli.it/anni75-85.html>

el hombre se acoplaba a los ritmos de la naturaleza. En la actualidad estamos viviendo el proceso contrario, es la naturaleza la que debe adaptarse a los ritmos del ser humano.

Esto queda representado por espacios repetitivos, simétricos, lineales y previsibles. Los autores que se han interesado por representar esta realidad rescatan este aspecto compositivo. Por ejemplo Gerco de Ruijter fotografía paisajes infinitos donde prima lo racional, el orden y la predicción. Los territorios orgánicos se transforman en un mosaico de rectitud. Las angostas formas de las tierras del Valle de la Muerte se convierten en espacios repetidos que transmiten la idea de control sobre la naturaleza. En *Lost and Tags* (2012), que se podría traducir como “pérdidas y etiquetas”, representa este concepto; la naturaleza aparece etiquetada, catalogada y ordenada, lista para su consumo. Se organiza la naturaleza para transformarla en un producto etiquetable a la que se adjunta un precio. La naturaleza original queda arrinconada en pos del



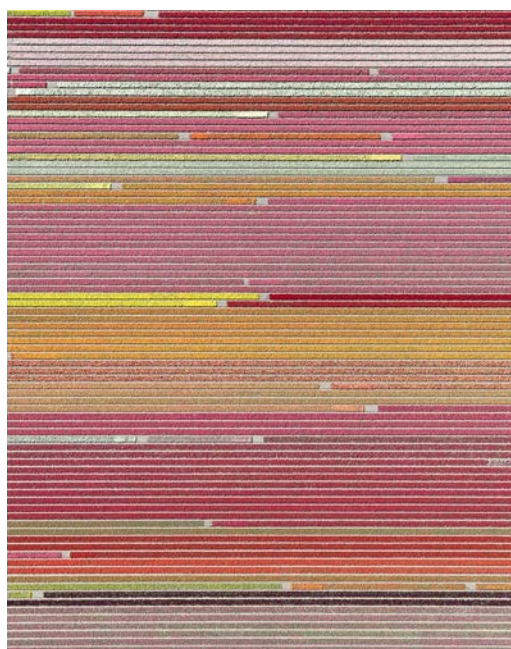
Gerco de Ruijter

Lot #06. De la serie Lots and TAGS

2012

orden, la disciplina y la rentabilidad. El paisaje se pixela, se fragmenta en una serie de unidades mínimas que, después de vendidas, se integrarán en un paisaje reconstruido por el hombre.

David Burdeny representa de forma más contundente este concepto de pixelización del paisaje. En la serie *Netherlands* (2015-16) las imágenes de la explosiva primavera en la industria de la amapola crea un territorio que se asemeja más a la trama de colores de una pantalla ampliada. Las amapolas se transforman en la unidad mínima de información de un paisaje irreal y supeditado a una lógica de rentabilidad empresarial. Cada



Bernard Lang

Tulip fields 006

2016

David Burdeny

Tulips 10

Noordoostpolder,
Netherlands. 2016

centímetro del territorio es ocupado para maximizar los beneficios. Lo orgánico desaparece y lo racional se impone.

Con una serie muy parecida Bernard Lang en *Tulip fields* también se recrea en la linealidad y los colores de estos campos robados al mar.

La misma estética de la funcionalidad se aplica a territorios más angostos y serpenteantes. Encontramos la misma configuración compositiva, bajo la lógica de la mecanización, en la serie *The Fall* (2013) de David Maisel en la que retrata los campos estivales de los alrededores de Toledo o

en la serie *Dryland Farming* (2010) de Edward Burtynsky en la que se recrea en las caprichosas formas de los campos arados del desierto de los Monegros en Aragón.

5.4 Los paisajes plastificados

Los sistemas mecanizados agrícolas intentan forzar de forma artificial el número de cosechas anuales a través de un sistema de invernaderos que permiten aumentar la productividad de la tierra. Son destacables los diversos trabajos que han retratado el “mar de plástico” de los invernaderos de Almería que reflejan la compleja trama del territorio. Las pequeñas e irregulares parcelas quedan unidas por un manto de tela plástica. Un inmenso paisaje transformado por un envoltorio artificial que haría las delicias de Christo y Jeanne-Claude; toda una acción en el territorio que recuerda a las intervenciones en el paisaje de los años sesenta. Los envoltorios de estos artistas pretendían reflexionar sobre las relaciones de la sociedad contemporánea con el territorio, revelaban la esencia del paisaje, mostraban el perfil real del entorno, marcaban las fronteras y desvelaban aspectos ocultos en la cotidianidad del espacio. Los faraónicos montajes se transformaban en grandes eventos sociales en los que participaban habitantes locales, técnicos y artistas.

Paradójicamente los invernaderos de la “huerta de Europa” han conseguido una estética similar; el envoltorio revela la terrible realidad de un espacio sometido que explota la naturaleza y las personas. Cientos de kilómetros cuadrados han sido enterrados bajo una fina capa plástica que permite varias cosechas anuales. El vergel se ha construido desde la nada importado todos los recursos necesarios: agua, tierra fértil, plásticos, herbicidas y mano de obra.

Este paisaje plástico se puede observar desde el espacio,³⁸ la inmensa mancha blanca que se extiende por la costa española puede servir como metáfora de un mundo supeditado a este material. Según Jan Zalasiewicz, paleobiólogo de la Universidad de Leicester, en los últimos 10 años se ha producido tanto plástico que si fuera papel film podríamos envolver la

38 Una gran mancha blanca que se va extendiendo por la costa de Almería se puede observar con Google Maps. <https://www.google.es/maps/@36.7663228,-2.823733,56558m/data=!3m1!1e3>

Bernard Lang
Mar de Plástico 009
2015



Tierra completa. Según el equipo liderado por Zalasiewicz, la presencia del plástico en todos los rincones del planeta es la señal más evidente de que hemos entrado en la nueva era geológica: el antropoceno.³⁹

El fotógrafo Junger Nefzger realizó el proyecto *Hexagone - The landscape consumed* (2001-2005) donde analiza los paisajes modificados por un modelo de consumo que ha tomado el control del medio natural. En algunas imágenes del proyecto se puede apreciar la presencia constante

³⁹ Ver CABALLERO, Cristina (29/02/2016). “Bienvenidos a la era del plástico”. *El Mundo*. Disponible en <http://www.elmundo.es/papel/todologia/2016/02/29/56d048ebca47418f6b8b462c.html> Consultado en junio de 2016.

de los plásticos agrícolas que ya forman parte del paisaje rural. Este paisaje no deja hueco para una naturaleza mas orgánica siendo esta desplazada por un territorio previsible. Las fotografías de las plantaciones intensivas de melones en Francia son una clara alusión a este concepto: las interminables hileras cubiertas de plástico nos revelan la orografía de un paisaje mecanizado y sobreexplotado al servicio del libre mercado.



Junger Nefzger

Intensive melon growing

Gers, Francia. 2003

5.5 Agricultura en el desierto: puntos verdes en paisajes yermos

La lógica industrialista no solo ha ido sustituyendo los antiguos minifundios, sino que ha ido conquistando nuevos territorios hasta conseguir implantar la agricultura en espacios insospechados. Alex Maclean dedica un capítulo completo de su libro *La fotografía del territorio* (2003) a la agricultura, en la que se centra en las formas geométricas de las plantaciones a lo largo y ancho de Estados Unidos, pero también reservó otro para mostrar los desmanes cortoplacistas de la industria agrícola que ha extendido sus tentáculos hasta el mismísimo desierto.

Al sobrevolar las zonas áridas, hay momentos en los que uno se olvida de que lo que está viendo fue un desierto alguna vez. Es difícil imaginarlo, porque todo es exuberante y verde, color que no

*encontramos cuando llegamos al límite de estas zonas de regadío
y que bruscamente, aparece la dureza del árido paisaje natural
(MACLEAN, 2003: 202).*

En las últimas décadas, y siguiendo con el paralelismo estético con el *Land Art*, han aparecido nuevas formas en los paisajes agrícolas que están sustituyendo la estructura cuadricular de los campos regados por inundación, donde los surcos distribuyen las grandes cantidades de agua que llegan a través de un complejo sistema de canalización. Con el objetivo de ahorrar costes en la infraestructura hidrográfica en los últimos años se ha impuesto la aspersión circular: un profundo pozo toma el agua de los acuíferos subterráneos y riega un campo circular con un brazo de 800 metros de longitud. En muchos casos el agua se toma de los yacimientos de agua fosilizada que ha permanecido miles de años enterrada en el desierto. El resultado es un territorio dominado por formas circulares. El círculo como representación del equilibrio natural y de la perpetuidad de la vida que ha estado presente en multitud de obras del *Land Art*, como en diversos trabajos de Robert Smithson, Richard Fleischner o de Nancy Holt, hoy es el resultado de un proceso industrial que maximiza la rentabilidad de la tierra.

En 1975 Alan Sonfist creó un círculo de tierra fértil en un suelo contaminado por residuos químicos para iniciar la regeneración del entorno. Al poco tiempo la tierra fértil había sido colonizada por los simientes en suspensión y el espacio circular se convirtió una pequeña reserva verde rodeada por un territorio yermo. La obra *Pool of Virgin Earth* (Artpark, Lewiston, Nueva York) quería iniciar la recuperación del bosque original desaparecido por la acción humana. El bosque autóctono de Nueva York, que había sido profanado por el hombre, es recuperado a través de una zona circular que reinstaura el equilibrio en el territorio.

Paradójicamente la rentabilidad capitalista ha transformado el círculo en una forma que revela el profundo desequilibrio con el entorno. La idea estética de Alan Sonfist de crear una reserva natural circular ha conquistado bastas zonas del territorio.⁴⁰ La idea de un territorio sostenible que

40 Ver los territorios conquistados por los círculos de irrigación en Estados Unidos <https://www.google.es/maps/@37.7003054,-106.0811272,37370m/data=!3m1!1e3>

recupere los elementos naturales que mantienen el equilibrio ecológico y representadas por el círculo se ha transformado en la estética de lo insostenible.



Jean Arthus Bertrand

*Carousel irrigation, Wadi Rum,
Ma'an, Jordan (29°36' N,
35°34' E)*

Sin fecha, probablemente
2010

Este tipo de agricultura tiene su fecha de caducidad. Una vez agotado el pozo, el campo se abandona. La imagen de los campos de irrigación en Jordania que fotografió Jean Arthus Bertrand hoy, en su mayoría, ya están secos. Una imagen de *Google Earth* nos revela el estado actual de estos espejismos de vergeles en el desierto.⁴¹

Los paisajes de la irrigación circular ha estado presente en trabajos de Emmer Gowin, Bernhard Lang y Gerco de Ruijter a parte de los de Edward Bursynsky, Yann Arthus Bertrand y J. Henry Fair quienes han caracterizado toda su obra por la toma aérea.

La representación de los patrones circulares repetidos y los contrastes en las texturas entre los círculos y la tierra circundante son características esenciales de esta iconografía. En algunas de sus imágenes de Bernard Lang se observa en el proceso de abandono de los campos que han agotado los recursos hídricos del subsuelo. Los campos abandonados dejan su rastro circular con una tierra agotada y seca que queda marcada y diferenciada de la de su alrededor.

41 <https://www.google.es/maps/@29.6094723,35.6088466,5958m/data=!3m1!1e3>

Google Earth. Imagen de
los pozos de irrigación de
Jordania. (29°36' N, 35°34' E)
2016



Bernhard Lang
AV Central Irrigation 012
2015



Estas nuevas formas representativas combinan la toma en directo con acciones más propias de la posfotografía. Gerco de Ruijter abandona la toma aérea para realizar una serie de fotomontajes y vídeos con los más de 1.000 círculos tomados de *Google Earth*. Los diversos círculos

componen un gran mural mostrando los diferentes colores y texturas por los que pasan estos territorios, desde el verde esplendoroso del inicio al los ocres que toma cuando se ha agotado el agua y la rentabilidad.



Gerco de Ruijter

Centre Pivot Irrigation. Cropped

2012 / 2015

5.6 La representación de la ganadería intensiva: las fábricas de proteínas

La industria cárnica ha entrado en una fase absolutamente insostenible. La mecanización del campo ha permitido suministrar de manera continua alimento a base de pienso a los animales. Nacen, crecen y son sacrificados sin salir de un pequeño recinto, en muchos casos sin ver la luz del sol. Para evitar enfermedades por la acumulación de desperdicios (desde los excrementos hasta cadáveres) los animales son los tratados a base de antibióticos. Los procesos de engorde aceleran el crecimiento de los animales para aumentar su rentabilidad. Los piensos que comen suelen estar compuestos a base de maíz y soja, la mayoría de los casos transgénicos, que se producen en enormes extensiones de terreno de Brasil, Argentina y Paraguay. En España, por ejemplo, el 100% de la soja destinada a la ganadería es transgénica.⁴² Los datos nos dicen que el nivel de consumo de carne en occidente es inasumible ya que el número de cabezas de ganado y aves es tan elevado que ni aún destinando toda

⁴² Ver “SÁNCHEZ, Esther (19-09-2011). “Pienso, y luego me comen”. El País Digital, disponible en http://sociedad.elpais.com/sociedad/2011/09/15/actualidad/1316037612_850215.html. Recuperado en febrero de 2016

la producción de cereales de los países occidentales se podría cubrir las necesidades alimenticias de la cabaña ganadera, siendo necesario importarlo de otros continentes.

Por lo tanto la realidad de la industria cárnica es que los animales entran en un proceso industrial y se transforman en fábricas de proteínas que se venden bajo la lógica del mercado de consumo.

Los trabajos que han abordado la representación de la industria ganadera contemporánea se han enfrentado al problema de poder acceder a estos recintos. La prohibición de fotografiar estos lugares ha obligado a los diferentes creadores a realizar tomas aéreas para salvar las medidas de seguridad. Del mismo modo que la censura configuró la estética de la serie *American Power* de Mitch Epstein, los autores que han trabajado este tema han resuelto este hecho llegando a resultados estéticos semejantes. El fotógrafo George Steinmetz fue detenido al tener que aterrizar sobre una granja de engorde en Garden City, Kansas, en 2013.

George Steinmetz

Brookover Ranch feedyard with adjacent center-pivot crop circles is located near Garden City, Kansas

2013



Las granjas extensivas en las que los animales pastan libremente están en proceso de desaparición. En el centro de Estados Unidos los paisajes ganaderos han sustituido las praderas en las que pastaban millones de bisontes por variedades ganaderas más rentables. Las grandes planicies

fueron sustituidas por monocultivos que utilizan la técnica de aspersión circular, transformando el paisaje en una sucesión de círculos verdes entre los que cada cierto espacio aparecen inmensas explotaciones ganaderas intensivas.⁴³ Éstos emanan como cuadrículas ocre que resaltan sobre un fondo de círculos verdes. Las cuadrículas aparecen atestadas de miles de reses que son engordadas a base de los cereales que se cultivan a su alrededor. Miska Henner en *Feedlots* (2013) y Bernhard Lang en *Cattle Farms* (2015) han representado esta explotación animal en Estados Unidos, mientras que Daniel Beltrá en *Amazon Rain Forest* (2008) lo ha hecho en Brasil, donde millones de hectáreas de selva son arrasadas para producir proteínas cárnicas. Este último hace hincapié en las dramáticas consecuencias del ritmo de deforestación que se está dando para liberar el espacio necesario y mantener la producción mundial de carne.



Daniel Beltrá

*Cattle ranch on what once was
Amazon rainforest land near
Agua Boa*

Mato Grosso, Brazil. 2008

Es destacable el trabajo de Mishka Henner. El alto nivel de detalle de su fotografías murales se transforman en un grito visual a una sociedad conformista y desconectada de los procesos productivos destructivos. Sus imágenes, que pueden llegar hasta los dos metros, muestran un

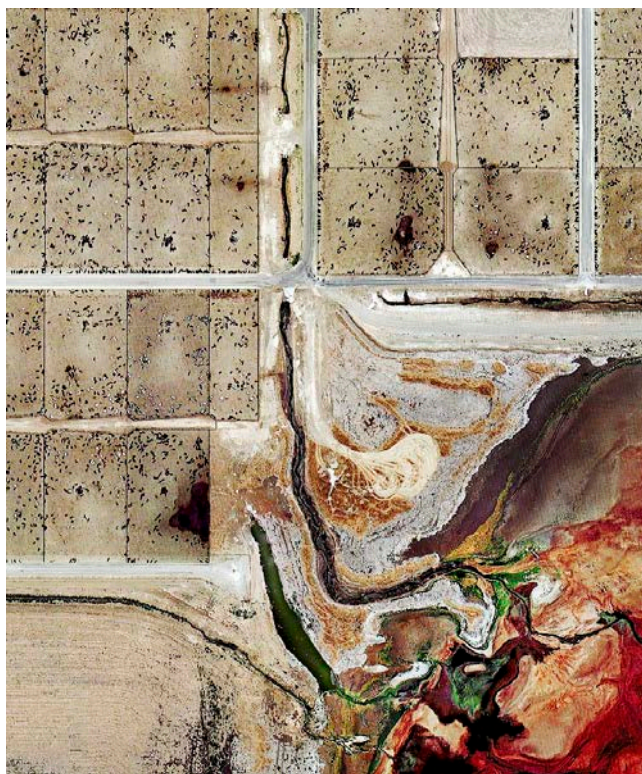
43 Desde Googlemaps se pueden visualizar estas granjas:
<https://www.google.es/maps/place/36°04'32.5%22N+102°18'05.3%22W/@36.0756944,-102.3035175,960m/data=!3m2!1e3!4b1!4m5!3m4!1s0x0:0x0!8m2!3d36.075698!4d-102.301461>

intrincado montaje de imágenes satelitales capturadas desde la pantalla de su ordenador y que, tras un laborioso trabajo de fusión, reconfigura en una pieza que muestra las inquietantes fotografías de miles de cabezas de ganado. Se aprovecha de las estrictas formas geométricas de estas granjas para crear una cuadrícula compositiva poblada por miles de puntos que revelan aquello que se pretende ocultar. Las idílicas imágenes de ganado pastando en amplias praderas que decoran los paquetes de carne en los supermercados muestran la simulación a la que el consumidor asiste a diario. La verdadera imagen de estas fábricas de proteínas dista mucho de estos paisajes ficticios.

Mishka Henner

Coronado Feeders, Dalhart, Texas
(detalle)

2013



Henner siempre ha orbitado sobre los conceptos de los espacios prohibidos, desde las granjas de engorde hasta bases militares que se ocultan a la mirada satelital. Este artista inspecciona la red, se apropia de imágenes y las transforma en una herramienta política que revela la artificialidad y la mirada cortoplacistas de nuestro sistema de consumo. Baudrillard ya reflexionaba hace 30 años de qué manera la simulación ha sustituido a lo real. Efectivamente las imágenes de los *Feedlots* nos revelan la inmensa

distancia que existe entre las representaciones del capitalismo de ficción a los procesos productivos que lo alimentan. El simulacro se impone a lo real, ya no solo por la evidencia de la imposición de lo ficticio, sino también por el propio origen de la obra: hemos delegado la toma fotográfica en un algoritmo. Henner se vale de las imágenes digitales que se han capturado de forma automática, se apropia de ellas, las retoca, las manipula y las recompone para representar una idea.

Lo central en este tipo de trabajos es que se trata de una realidad que ha sido robada al ciberespacio, a las máquinas, a los algoritmos que reconstruyen un mundo parcelado en miles de millones de representaciones visuales. Mientras en décadas pasadas se alababa al fotógrafo viajero que se trasladaba miles de kilómetros para retratar paisajes exóticos, lugares sorprendentes y culturas lejanas, el artista actual, dentro de una lógica posfotográfica, navega por la web para capturar imágenes del mundo. Son viajes planetarios a golpe de *click* que nos trasladan miles de kilómetros de un lugar a otro en unos instantes. El paciente fotógrafo que esperaba el momento decisivo para representar un paisaje ha sido sustituido por una captura accidental de máquinas que vigilan el mundo. Henner confiesa la fuerte influencia que tienen en su obra las fotografías de Ed Ruscha y Lewis Baltz.⁴⁴ Del mismo modo que estos fotógrafos se pararon a observar los paisajes cercanos y carentes de emoción, retrato de la sociedad de la época, Henner se acerca a esta forma de documentar un tiempo pero a través de las imágenes frías y distantes que genera una máquina.

Esta materia prima que los artistas tienen en la red conforman nuevas formas de ver; las imágenes automáticas que realizan los satélites y aeronaves han llamado la atención de diversos artistas que de forma obsesiva están al acecho de imágenes que sirvan para respaldar un pensamiento político. Las imágenes de Henner revelan claramente el posicionamiento de la artista con respecto a la ganadería, negocio que supone uno de los mayores grupos de presión en Norteamérica y Sudamérica.

44 De los textos y entrevistas originales de la artista disponibles en su web. <https://drive.google.com/file/d/0B0mxn7BUlcSUylpTUXhJYWdXaVU/view?pref=2&pli=1> Recuperados en mayo de 2016

Un paseo visual por las piezas de *Feedlots* de Henner o *Cattle Farms* de Bernhard Lang nos revelan lo absurdo del sistema: los animales se apiñan en campos yermos que necesitan explotar los yacimientos de aguas subterráneas para generar miles de toneladas de pienso que consiguen engordar a las vacas en apenas 18 meses, mientras que de forma natural necesitarían de 6 a 9 años. Esto se consigue inyectando hormonas de crecimiento y antibióticos. La acumulación de hasta 60.000 cabezas de ganado en una sola granja genera una ingente cantidad de desperdicios. Las miles de toneladas de orina y estiércol se acumulan en lagunas que, a pesar de ser tratadas con productos químicos, acabarán filtrándose a las aguas subterráneas que alimentan los campos de aspersión circular que rodean las granjas. Además estas fábricas de proteínas también emiten grandes cantidades de metano que aumentan el efecto invernadero.

Pero este es un sistema que no parará de crecer. Según la FAO, para el 2050 habrá que aumentar un tercio la producción mundial de alimentos⁴⁵ para atender la demanda de una población en constante crecimiento. Esto significa aumentar los recursos hídricos, los espacios destinados al cultivo y la ganadería y multiplicar las emisiones de gases de efecto invernadero.

Las grandes granjas de producción intensiva explotan animales y personas. Las imágenes de las naves donde se apiñan las gallinas se asimilan las enormes salas de corte donde una masa obrera trabaja largas jornadas. La imagen que George Steinmetz realizó en una granja de gallinas de Brasil para un extenso reportaje titulado *Big farming*, o las naves de amamantamiento de lechones, comparten la misma iconografía que las salas de procesamiento de una fábrica china realizada por Burtynsky.

Las imágenes de los trabajadores uniformados con tajes asépticos recuerdan cada vez más al futuro ideado por la industria del entretenimiento y la literatura de cienciaficción que desde hace décadas venían

45 FAO (2009). “La agricultura mundial en la perspectiva del año 2050”. *Cómo alimentar el mundo en 2050*, Foro de expertos de alto nivel. Roma del 12 al 13 de octubre. Disponible en http://www.fao.org/fileadmin/templates/wsfs/docs/Issues_papers/Issues_papers_SP/La_agricultura_mundial.pdf Recuperado en junio de 2016



imaginando un mundo homogéneo y estándar. El futuro se proyectaba con dos iconografías claras: el espacio aséptico, uniformado y predecible o un futuro mugriento y apocalíptico.

En general, las imágenes que los diferentes artistas han creado en torno a la industria agrícola y ganadera destacan la imposición de lo racional frente a lo orgánico. Las figuras geométricas impresionan los territorios que han sido reconfigurados por la mirada cortoplacista del libremercado. La vista aérea se impone como forma narrativa de estos espacios, la perspectiva impuesta por las herramientas de geoposicionamiento ha creado una iconografía del territorio que potencia el gusto por lo cenital. La mirada desde el aire refuerza la idea de un territorio delimitado y trazado por la mano del hombre donde personas, animales y plantas, trabajan, viven y se reproducen en línea. Los sistemas fordistas de producción en cadena han alcanzado todos los rincones de la industria agroalimentaria.

Edward Burtinsky

Manufacturing #17

Deda Chicken Processing
Plant, Dehui City, Provincia
de Jilin, China. 2005

George Steinmetz

Itapua, Brazil

2013.

6. Deforestación

Para poder conseguir un suministro constante de productos agrícolas que mantengan la demanda de la población, el consumo de la industria cárnica, la fabricación de papel y la producción de bio-diesel es necesario deforestar amplias zonas del territorio. Como ya hemos analizado en el capítulo anterior la urbanización de amplias zonas que acoge el modelo extensivo californiano así como el modelo masificado asiático es una de las causas de la desaparición de los bosques, pero la principal es sin duda la industria agroalimentaria.

Ciertamente en las últimas décadas se han impuesto una serie de controles para certificar la procedencia sostenible de la madera. El sello FCS (Forest Stewardship Council) es un certificado otorgado por una organización internacional independiente que nació a raíz de los objetivos forestales de la agenda 21 de la Cumbre de Río. Este certificado ha tenido una implantación muy positiva y certifica que la madera procedente de un bosque que ha tenido una gestión sostenible medioambiental, social y económicamente hablando. En consecuencia FSC busca que los bosques se perpetúen dentro de un sistema de explotación controlado. Pero según un estudio publicado en la revista *Nature*⁴⁶ de la Yale School of Forestry and Environmental Studies, Universidad de Yale, cada año se cortan 15.000 millones de árboles. Con la reforestación natural y la producida por el hombre ésta cifra baja hasta los 10.000 millones anuales. El estudio también afirma que ya ha desaparecido el 46% de la masa forestal global.

En este epígrafe se estudiarán las representaciones que se han generado en torno a la deforestación, se analizarán las representaciones de la deforestación como elemento clave que evita una transición hacia la sostenibilidad. Seguidamente analizaremos la iconografía de la deforestación a través del trabajo de diferentes creadores de las últimas décadas. Estudiaremos qué tipo de imágenes se han generado en torno a los procesos productivos que ponen los recursos forestales al servicio de los intereses del mercado de consumo.

46 CROWTHER, T.W. et al (10/09/2015). *Mapping tree density at a global scale*. *Nature* 525, Pags 201–205. Disponible en <http://www.nature.com/nature/journal/v525/n7568/full/nature14967.html> Recuperado en julio de 2016.



(página anterior)

N. E. Beckwith*Parque Nacional Cañón del rey
California*

1891

6.1 La deforestación: haciendo imagen del árbol caído

En las décadas de los ochenta y noventa del siglo pasado las campañas en contra de la deforestación de la Amazonía tuvieron un creciente impacto en la opinión pública. Las imágenes de los grandes árboles cayendo en medio de la selva pretendían concienciar sobre el problema de la desaparición de las selvas tropicales. Las fotografías de grandes extensiones deforestadas supusieron un punto clave en la creación de una iconografía de la conciencia ecológica.

Tres décadas después la deforestación continúa y por lo tanto se sigue girando en torno a los mismos conceptos representativos. La serie *Turning Back* (1999-2003) de Robert Adams nos presenta una serie de paisajes arrasados por la acción del hombre. Adams, con una demostrada atracción estética por los árboles, realizó un extenso proyecto con motivo del segundo centenario de la expedición de Lewis y Clark. Estos expedicionarios exploraron por orden del presidente Jefferson los interminables territorios de Oregón poblados por inmensos bosques primarios que ocupaban bastas extensiones del noroeste de Estados Unidos. Los expedicionarios tenían la misión de explorar nuevos territorios con posibilidades comerciales y abrir nuevas rutas. Doscientos años después de la expedición Robert Adams hace el mismo recorrido en la que apenas queda rastro de los majestuosos ejemplares. Adams se embarca en un viaje sombrío, un recorrido que se pregunta sobre la cuantificación monetaria de los recursos naturales.

El hecho de valorizar desde una perspectiva comercial un recurso natural es el inicio de su extinción. El equilibrio ecosistémico de los bosques primigenios de Oregón quedó roto por la tala masiva y la posterior repoblación con especies no autóctonas de rápido crecimiento. El uso de pesticidas y herbicidas y el propio agotamiento del suelo han acabado con un ecosistema que durante milenios se había desarrollado en equilibrio. Como defiende Adams:

“[...] sólo nos preocupamos por aquello que se puede cuantificar, aquello que podemos medir en dólares o centavos. Cada uno de nosotros sabe que las cosas más importantes no se pueden medir de esa manera. Si nunca has amado un árbol lo suficiente (si no lo has

abrazado, o al menos trepado o acariciado como si acariciaras un profundo misterio). -Si no has sentido esa experiencia- lo siento por tí porque no vivirás una vida feliz”.⁴⁷

El trabajo de Adams entronca de forma directa con uno de los principios de la sostenibilidad: la necesidad de romper la barrera de la mercantilización de todos los aspectos de la vida. La obsesión capitalista de convertir todo en un valor monetario oculta la falsedad contable de este sistema. La tala masiva es rentable porque en el precio del producto no se incluyen los altísimos costes de reparación medioambiental. El precio de la madera no contabiliza los daños a generaciones presentes y futuras por la contaminación del suelo, la desertificación, las emisiones de CO₂ y la pérdida de biodiversidad. La desaparición de los bosques es una causa directa del cambio climático, los incalculables costes que suponen sus consecuencias se obvian. Adams destaca que sólo un cambio de mentalidad profunda en la relación con el entorno podrá frenar la destrucción del medioambiente.

En la misma línea el trabajo de Daniel Beltrá, *Rain Forests* de 2008, denuncia la deforestación de los bosques tropicales de Brasil e Indonesia. En el caso de este último la industria papelera y la plantación para la elaboración de aceite de palma está arrasando el bosque de Borneo dejando al borde de la extinción al orangután y a otras muchas especies. Las imágenes de Beltrá se recrean en las serpenteantes líneas que marcan los bancales donde se asentarán la palmeras en un profundo contraste entre las líneas de la tierra roja y el negro de la tierra carbonizada por la quema de los bosques. La misma imagen se repite en el trabajo de Jean Arthus Bertrand sobre el país asiático. El fotógrafo francés acompaña las imágenes con amplios textos donde describe la lamentable situación de los últimos bosques primarios del sudeste asiático:

47 Traducido del original “[I am deeply disturbed] that the only thing we want to really get concerned about is something we can quantify, something we can put in terms of dollars and cents. Every one of us knows that the things that are most important to us cannot be measured in that way. So, if you haven’t loved a tree enough (if not to hug it, at least to want to walk up to it and touch it as if you’re touching a profound mystery)—if that experience has eluded you—I feel bad for you because you’re not going to live a happy life.”. ADAMS, Robert (2004). “Robert Adams: Turning Back”. *Art21*. Disponible en <http://www.art21.org/texts/robert-adams/interview-robert-adams-turning-back> recuperado en julio de 2016

Robert Adams

Turning Back

(1999-2004)



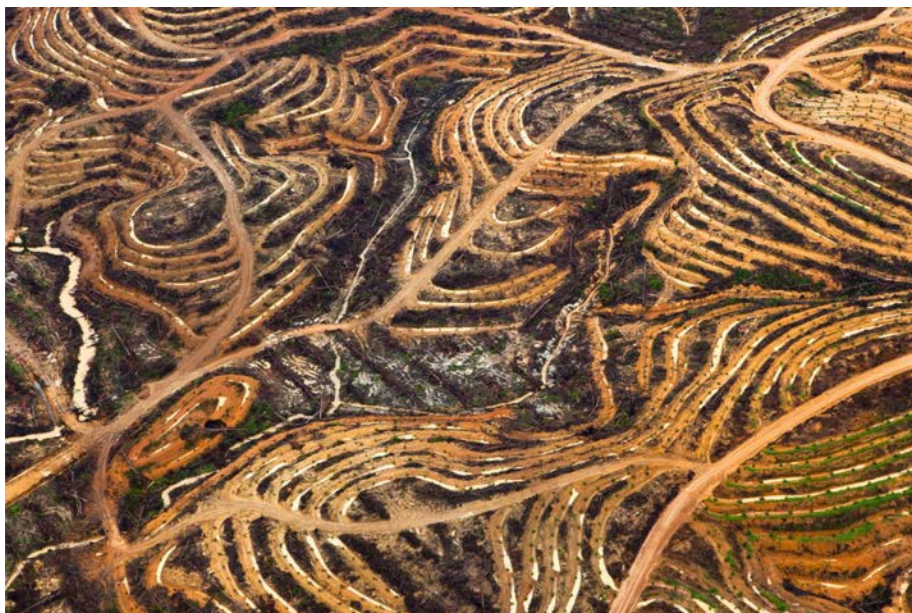
En 1950, los bosques primarios de Indonesia cubrían 160 millones de hectáreas. Hoy en día, sólo cubren 48 millones de hectáreas. La explotación forestal comenzó a expandirse en la década de 1970. Primero las plantaciones de eucalipto después las plantaciones de palma aceitera han sustituido los bosques originales. Desde 1992, una ley autoriza la tala en un radio de 100 km alrededor de una fábrica de pulpa para crear plantaciones de árboles de crecimiento acelerado, entre ellos el eucalipto, una especie esencial utilizada por la industria papelera. Esto ha acelerado la desaparición de los bosques originales. Indonesia posee alrededor del 80% de las últimas selvas tropicales del sudeste asiático.⁴⁸

⁴⁸ Traducido del original de la web del autor: "In 1950, Indonesia's primary forests covered 160 million hectares. Today, they only cover 48 million hectares. Forest exploitation started expanding in the 1970s. Eucalyptus plantations, then palm oil plantations replaced the natural forest. Since 1992, a law has authorized clear cutting within a 100 km radius around a pulp factory to create fast-growing tree plantations, including eucalyptus, an essence especially used by the paper industry. This has accelerated the original forest's disappearance. Indonesia owns about 80% of Southeast Asia's last primary tropical rainforests." Disponible en http://www.yannarthusbertrand2.org/index.php?option=com_datagallery&Itemid=27&func=detail&catid=11&id=1340&p=1&l=1440 Recuperado en julio de 2016.

Las imágenes aéreas de las plantaciones de palma aceitera han servido como denuncia para describir la tala masiva de grandes extensiones de bosque primario en sustitución de árboles más rentables para el mercado. La revista *National Geographic* (noviembre de 2013) en un número especial sobre el poder de la imagen como elemento transformador también se hizo eco de estos paisajes del país asiático. La toma aérea del fotógrafo Mathias Klum sobre los campos de Borneo en 2008 se muestra como “*la prueba irrefutable de la destrucción medioambiental: las carreteras y los campos en terraza arrasan la biodiversidad en favor de una sola especie, la palma aceitera africana*” (KUNZIG, nov 2013: 30). Esta revista defiende la fotografía como “*una prueba contundente, una evidencia irrefutable*” (*ibid.*: 33), pero una imagen no es más que la “prueba irrefutable” de una idea preconcebida, de un pensamiento político, de una forma de entender el mundo. En el siglo XIX las imágenes de las talas masivas de los bosques de secuoyas de California eran la “prueba irrefutable” del progreso, del triunfo del hombre sobre la naturaleza, del dominio de la razón sobre el territorio. Hoy estas mismas imágenes de las talas son la iconografía de la destrucción medioambiental, por lo menos para una parte de la población mundial. Otra, por el contrario, sigue viendo en estas imágenes una oportunidad de supervivencia y progreso. Las plantaciones de palma aceitera suministran aceite al mercado global, como biocombustible y para usos culinarios. Es decir la destrucción de grandes extensiones de la selva asiática se produce para mantener el nivel de vida de una reducida parte de la población mundial que tiene acceso económico a los productos precocinados y además sirve como sustento de la incipiente industria del biodiesel que se presenta como alternativa sostenible a los combustibles fósiles. Los paisajes que se presentan son espacios arrasados por las quemadas indiscriminadas o las talas masivas, se explotan visualmente las fronteras creadas entre la zona deforestada y el territorio virgen. Una línea perfecta separa lo conocido, controlado, planificado y cuantificado con lo desconocido, orgánico y misterioso. Un territorio inexplorado que antes de ser conocido es arrasado. En una de las imágenes de Daniel Beltrá del proyecto *Rain Forest* queda representada esta idea: un árbol caído ha dejado su huella en un campo destinado a la plantación de soja frente a una masa arbórea inaccesible que espera

Daniel Beltrá

*New palm oil plantations
at Kuala Kuayan near
Palangkaraya, on Borneo
Island, Indonesia. De la serie
Indonesia rainforest*
2009



su turno para ser deforestada. El árbol había sobrevivido a la tala por tratarse de una especie protegida por la legislación brasileña, pero que finalmente sucumbió al romperse el equilibrio de su hábitat.

Daniel Beltrá

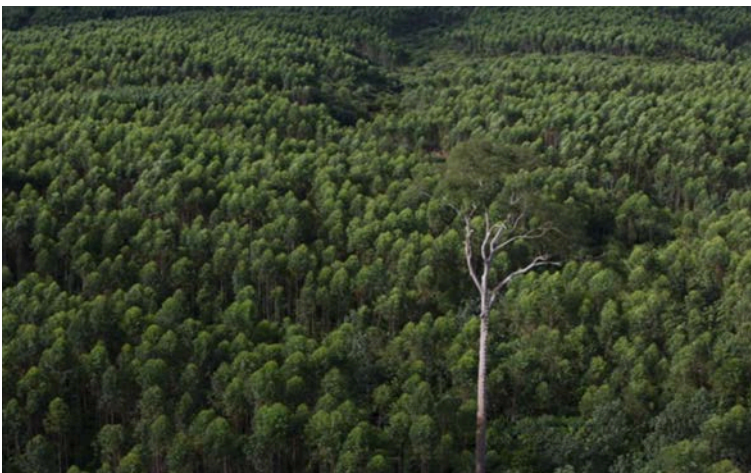
*A fallen castaña tree lies in a
soy field cleared from Amazon
rainforest*
Santarem, Brasil, septiembre
de 2013



Del mismo modo, Bertrand, también simboliza la sustitución del bosque tropical por monocultivos con la imagen de un enorme árbol que sobresale sobre un paisaje de eucaliptos cosechados por la mano del hombre. Nuevamente la simbología del árbol toma protagonismo en los procesos representativos de la deforestación.

David Maisel realizó en 1986 la serie *The forest*, en la que se define el bosque como un espacio lleno de enigmas y contradicciones. Sirvió como refugio al comienzo de la evolución del ser humano y sin embargo ahora son explotados y destruidos por la expansión y el progreso de la civilización.⁴⁹ En 1986 Maisel fotografió los árboles arrancados de la tierra mediante unas cosechadoras. Los cuerpos inertes vegetales yacían en el suelo abandonados y flotando en un cercano lago, la silueta blanca de los árboles contrastaba con el oscuro terreno. Maisel recordaba a través de estas imágenes las fotografías que realizó Mathew Brady un siglo antes, durante la Guerra Civil americana. Estos paisajes arrasados por el hombre son los nuevos campos de batalla de la silenciosa guerra entre hombre y naturaleza.

Paseando por resultados iconográficos parecidos y buceando en la misma temática, el artista Darren Almond realiza la serie *Night and Fog* donde analiza los límites geográficos y los paisajes inquietantes. Los árboles de Almond aparecen como siluetas blancas sobre fondo negro. Un bosque de estética nocturna que en realidad nos muestra un paisaje



Jean Arthus Bertrand

Isolated tree in a eucalyptus plantation. Indonesia

quemado en negativo. Los troncos carbonizados de un bosque nevado se realzan como picas blancas clavadas en el suelo. Un pasaje extraño que comparte rasgos con los espacios muertos retratados por Maisel.

49 De la web del autor <http://davidmaisel.com/works/the-forest/#7> recuperado en febrero de 2016



Darren Almond

Night and Fog

2007

David Maisel

The forest

1986

Darren Almond también reflexiona sobre las consecuencias para el medio ambiente de los procesos contaminantes de la industria minera de la ciudad de Norilsk, uno de los lugares más contaminados del mundo.⁵⁰ La extracción de níquel en minas a cielo abierto ha contaminado grandes extensiones de terreno y destruido gran parte del bosque autóctono como consecuencia de la lluvia ácida producida por las emisiones tóxicas. Esta ciudad también ha llamado la atención de otros creadores como es el caso de Alexander Gronsky, que en 2013 retrató este lugar como un territorio apocalíptico de desperdicios y contaminación.⁵¹

De nuevo la ausencia de color nos traslada a un espacio ausente de vida. El paisaje en blanco y negro acentúa el contraste de los árboles que han muerto al sufrir un proceso similar a la congelación. Las sustancias tóxicas que los árboles absorben del entorno los debilita hasta que mueren congelados por las bajas temperaturas de esta zona siberiana.

50 Según el Blacksmith Institute que anualmente publica el informe The World's Worst Polluted Places. Disponible en <http://worstpolluted.org/projects/reports/display/43> recuperado en julio de 2016

51 Ver el trabajo de Gronsky en el epígrafe **Perímetros del desperdicio: construir sobre nuestra basura**. Disponible en <http://alexandergronsky.com/#/portfolio/works/norilsk-2013/0>.

El título de la serie, *Night and Fog*, hace referencia al documental de 1955 de Alain Resnais realizado a partir del material rodado por los nazis durante el exterminio de los judíos. Almond establece un paralelismo entre la planificada destrucción del medioambiente y la industrialización del exterminio ideado por los nazis. Nunca antes en la historia de la humanidad se habían creado un proceso industrial de exterminio tan eficiente y planificado para eliminar a millones de personas en factorías de la muerte. Los trenes llegaban a los campos y los presos eran contabilizados, seleccionados, separados, numerados y marcados en una noche en la que resplandecían las humeantes torres de los crematorios. Algunos de ellos eran pintados con las iniciales “N-N” Nauch und Nebel (noche y niebla), un fatídica marca que presagiaba el inminente y fatal desenlace.

La aniquilación de los judíos y el exterminio del medio ambiente comparten iconografías sobre las que Almond reflexiona. Mientras los arquitectos alemanes diseñaban un plan industrial para poner en práctica la “solución final”, millones de judíos europeos que vivían ajenos a este hecho ya tenían una plaza reservada en alguno de los campos de exterminio. Del mismo modo, los bosques crecen ajenos a unos procesos productivos que se han diseñado para su destrucción. La meditada planificación en la tala masiva, las marcas en los árboles que serán cortados, las torres humeantes de las factorías de producción, los trenes y camiones cargados de árboles muertos y las montañas de pulpa de madera nos remiten a las imágenes de los campos de exterminio nazis. Es un exterminio planificado, contabilizado y maximizado.

Alain Resnais utilizó lentos movimientos de cámara para mostrar la separación física de las alambradas y muros que marcaban la separación entre los espacios naturales que permanecían impasibles a los procesos de aniquilación que estaban sucediendo en el interior del campo. En esta tangente de separación, también presente en los trabajos de Beltrá, Maisel, Bertrand y Adams se observa un muro vegetal que separa la vida de la muerte. El ecosistema de los bosques crece impasible mientras al otro lado de la línea la planificada destrucción transforma el paisaje.

Los leñadores que en siglo XIX posaban ante los ejemplares talados hoy han sido sustituidos por orgullosas marcas de maquinaria forestal que muestran sus taladoras capaces de acceder a cualquier rincón del bosque

y talar, desbrozar, limpiar y trocear un árbol en apenas veinte segundos. Las rudimentarias herramientas de tiempos pasados son sustituidas por maquinaria de alta tecnología, pero los procesos representativos se mantienen: el hombre sigue presentándose como dueño y señor de los recursos naturales.

La deforestación por la tala masiva o los incendios forestales se han transformado en uno de los principales referentes iconográficos de las agresiones al medio ambiente.

Las siluetas de los árboles quemados, cortados o secos son la representación de la degradación del medio ambiente. El árbol es el icono de la naturaleza, representa la vida, la tradición y el futuro, la imagen de la agresión a un árbol es la representación de un atentado contra la vida, los valores tradicionales y pone en duda los tiempos venideros. La desaparición de un bosque es la desaparición de una parte de uno mismo y los artistas ven en la devastación de la masa forestal la destrucción de la propia humanidad. Como afirma Jeff Wall:

“En esta época, un árbol solitario, tímidamente erguido en la ciudad, evocaría mejor que cualquier otro monumento o forma de propaganda, la tragedia medioambiental que condena nuestra economía, nuestra cultura urbana, nuestro orden social” (JEFF WALL citado por Fernández 2006: 85).

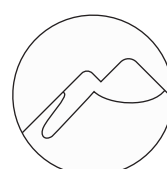
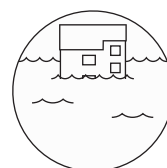
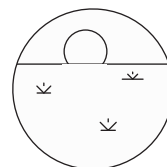
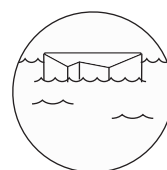
En este capítulo hemos analizado las imágenes en torno a las prácticas extractivas, tóxicas y contaminantes. El análisis partía de la necesidad del sistema productivo industrial de mantener un constante crecimiento alimentándose de ingentes cantidades de energía proveniente del petróleo y la extracción de materias primas. Este modelo industrial produce altos niveles de contaminación, materializado a través de sustancias tóxicas que se vierten o se emiten en forma de partículas dañinas al medioambiente. También hemos estudiado las imágenes que han surgido en torno a la industria agrícola y ganadera como uno de los sectores más contaminantes y destructivos del medio ambiente y causante de gran parte de la deforestación mundial.

Hemos analizado las representaciones que han surgido en torno a la extracción y explotación del petróleo y examinado la iconografía de los desastres ecológicos producidos por los vertidos o por la quema de los combustibles fósiles. También hemos hecho hincapié en las representaciones del sector de la automoción como símbolo principal del desarrollo económico y al mismo tiempo como principal emisor de gases de efecto invernadero. Hemos observado los diversos proyectos artísticos que se han acercado a los procesos mineros como representación de las heridas infligidas al territorio y analizado los paisajes tóxicos que generan las inmundicias desechadas por los procesos extractivos. También nos hemos detenido en analizar las representaciones de las emisiones tóxicas y la iconografía de las chimeneas humeantes que han evolucionado desde el símbolo del desarrollo al símbolo de la agresión al medio ambiente. Por último hemos observado de qué manera las imágenes ponen de relieve los usos agrícolas y ganaderos intensivos que sobreexplotan el territorio.

En definitiva hemos analizado la construcción de las representaciones de los sectores que de forma más directa están provocando el cambio climático. En el siguiente capítulo nos detendremos en analizar las representaciones de las consecuencias que ya se están produciendo por el aumento de la temperatura global.

CAPÍTULO VI

Las prácticas artísticas en torno al cambio climático



1. Introducción

Hasta este momento hemos analizado las representaciones de nuestro modelo de consumo y las imágenes que revelan sus efectos sobre el medioambiente. En el anterior capítulo nos hemos centrado en los sectores industriales que causan el calentamiento global a través de los vertidos y emisiones tóxicas. En esta última parte observaremos las diferentes líneas de investigación creativa en torno a la iconografía del cambio climático que lo abordaremos analizando:

- La representación del deshielo: estudiaremos los modelos iconográficos que emanan del derretimiento de los casquetes polares y la desaparición de los glaciares.
- La iconografía del aumento del nivel del mar: examinaremos las obras fotográficas que ilustran el inminente proceso de inundación de algunas zonas por el aumento del nivel del mar.
- La imagen de los desastres climáticos: analizaremos los diferentes patrones que formalizan la iconografía de los fenómenos climáticos extremos, desde huracanes y lluvias torrenciales hasta la sequía extrema.

1.1 Los límites de los recursos y el cambio climático

Los ojos con los que la sociedad mira el mundo están llenos de incertidumbre. Los esfuerzos que la sociedad moderna dedicó al dominio de la naturaleza ha desembocado en una percepción riesgosa en la relación con el entorno natural que se manifiesta a través de los riesgos ecológicos.

“La contaminación de los ríos derivada del vertido de los residuos de las industrias químicas, papeleras, siderúrgicas, cementeras, etc.; la contaminación del aire derivado de los gases liberados por el tráfico rodado y por la industria; la lluvia ácida que se extiende sobre los bosques de los países industrializados y que produce como efecto de los vertidos gaseosos contaminantes, en definitiva, la producción industrial del efecto invernadero como peligro ecológico generalizado en el nivel planetario” (BERLAIN 2011: 7).

Como hemos ya hemos observado el sistema industrialista desarrollado en los últimos siglos ha creado una sociedad basada en el consumo constante y creciente que hace inviable su sostenibilidad en el tiempo. La fe en el desarrollo de la ciencia y la tecnología como solución a los problemas del mundo también ha relajado la percepción de que el mundo en el que vivimos tiene unos límites.

El cambio climático es una realidad. Durante el desarrollo de esta tesis hemos tenido que actualizar cada año que pasaba como el más caluroso de la historia desde que se tienen registros. En 2014 el Grupo Intergubernamental de Expertos sobre Cambio Climático advirtió de *“impactos graves, generalizados e irreversibles a menos que se ponga freno a los gases de efecto invernadero”* (IPCC 2014). Los científicos han establecido que la causa principal de este calentamiento es la actividad humana. Ésta produce un aumento nunca antes visto en las concentraciones de CO₂.

Según se extrae de los informes del IPCC, las concentraciones de dióxido de carbono, óxido nitroso y metano a nivel global han aumentado notablemente como resultado de la actividad de la humanidad desde mediados del siglo XVIII, y exceden con creces los valores preindustriales. Advierten que, a medida que continúe el cambio climático, el mundo experimentará más temperaturas extremas, lluvias torrenciales y sequías prolongadas. Además, el calentamiento global no va a desaparecer rápidamente, una gran parte es irreversible y probablemente continuará por siglos. Las temperaturas, dicen los científicos, se mantendrán *“en niveles elevados durante muchos siglos”* (IPCC 2013), aun si detenemos por completo las emisiones de gases de efecto invernadero. La mayor parte del dióxido de carbono que hemos emitido *“permanecerá en la atmósfera más de 1.000 años”* (*ibid*).

Todos estos desequilibrios climáticos están produciendo cambios en las relaciones sociales. En algunas zonas de la tierra los recursos comienzan a escasear y se empiezan a dar los llamados conflictos climáticos, luchas por el control de los recursos disponibles. El número de personas afectadas en el mundo a causa de desastres relacionados con el clima podría aumentar en un 50% para 2015, hasta alcanzar unos 375 millones de damnificados (OXFAM 2009: 2).

La naturaleza dominada y socializada por el hombre está generando profundos cambios en el entorno, la mentalidad moderna en la que el hombre se sitúa por encima del entorno natural ha producido lo que McKibben definió como el fin de la naturaleza *“La vieja naturaleza realiza sus propósitos mediante lo que entendemos como procesos naturales (lluvia, viento, calor), pero ya sin ofrecer ninguna de sus compensaciones a cambio del refugio del mundo humano, un sentido de permanencia o incluso de eternidad”* (1989: 96). Es decir, la naturaleza, aunque hemos avanzado muchísimo en su estudio, tiene un alto grado de imprevisibilidad. El cambio climático con el calentamiento global y la crisis ecológica están lejos de ser contrarrestados en un corto plazo. *“Los peligros planteados por el calentamiento global son riesgos de elevadas consecuencias a las que nos enfrentamos colectivamente, pero precisar la estimación de los citados riesgos es virtualmente imposible”* (GUIDDENS 2011: 71).

1.2 Las representaciones del cambio climático

Las diversas representaciones que hasta ahora hemos analizado revelan un sistema que se aleja de los principios de la sostenibilidad. El consumo de objetos, la acumulación de basuras, los sistemas urbanos, la extracción de minerales, las energías fósiles y la deforestación van asociados a un modelo de desarrollo que ha dado la espalda a los lentos procesos de la naturaleza. Esta situación está generando multitud de vías de creación artística que miran el futuro con inquietud.

Quizás el punto que más favorece la inquietante visión del futuro sea el cambio climático. El calentamiento global es uno de los acontecimientos de los que más se ha discutido en los últimos 15 años. Desde la sociedad civil hasta en los más altos estamentos políticos se está debatiendo sobre la necesidad de poner fin al modelo industrial contaminante que basa su subsistencia en la explotación de materias primas, recursos medio ambientales y la quema de combustibles fósiles.

Por lo tanto la transición hacia un modelo de sociedad sostenible pasa por hacer frente a los retos del calentamiento global y sus consecuencias para el sistema climático mundial. En este apartado nos centraremos en analizar la representaciones del cambio climático a través del trabajo de diversos artistas que han puesto el foco de atención en este problema. Después de analizar multitud de trabajos hemos observado que los casquetes polares se han convertido en un referente iconográfico que representan los peligros del cambio climático y al mismo tiempo son la imagen de la última frontera, el territorio que aún no ha sucumbido a los desmanes del hombre.

Los peligros globales que acechan a nuestra sociedad son inabarcables para el individuo y ante tamaño desafío opta por el conformismo cediendo la responsabilidad a otras instituciones superiores. El individuo además está constantemente realizando una evaluación entre lo que ve y lo que le ocurre. Los peligros del cambio climático no tienen una representación inmediata en nuestra forma de vida, las consecuencias climáticas de momento se antojan lejanas y las personas no notan una consecuencia directa en su día a día. *“Las situaciones más importantes para el individuo son aquellas en las que la alarma coincide con los cambios consecuentes”* (GUIDDENS 2011: 63 y 64). De esta manera *“los individuos subestiman en el contexto de la cotidianidad los riesgos típicos -ya que hasta el momento les ha ido bien y sobrevaloran el poder de control en relación a situaciones futuras, infra-valorando la dimensión del daño-”* (LUHMANN 2011: 123). Efectivamente hemos observado que esta idea se refleja en los proyectos de diferentes creadores: el paisaje polar se ha convertido en un paisaje ambiguo poblado de emociones donde se mezclan la admiración por la naturaleza en estado puro con la contemplación en vivo de las consecuencias de nuestro modelo de consumo. Se es consciente de que los territorios del hielo sufren nuestros excesos consumistas pero al mismo tiempo como individuos nos sentimos atrapados por un halo de admiración y asombro ante una naturaleza desbordante. Se produce una dicotomía entre la razón y los sentimientos, entre una visión tecno-científica y una mirada romántica de las fuerzas de la naturaleza.

En el año 2016 se inauguró la exposición *Sublime. Les tremblements du monde* (Sublime, los temblores del mundo) en el centro de arte Pompidou. La muestra destacaba el siguiente planteamiento: el espectador persiste en la idea de que, aún siendo consciente de ser un actor partícipe de la catástrofe ecológica, sucumbe ante hechos que lo desbordan mirando lo que está sucediendo como un acto sublime. Lo sublime tomado como admiración de un delicioso horror que recupera la idea romántica que ya se plasmaba en las pinturas de **Friedrich** donde el individuo aparece atrapado ante una naturaleza apabullante. Las profundas transformaciones ecológicas de nuestro entorno han agudizado la idea de ruptura del equilibrio, las representaciones artísticas hacen hincapié en un mensaje de alarma que revela a un ser delicado y expuesto a los desastres por venir.

Puede que el deleite estético nos movilice contra los desmanes del sistema de consumo o que sigan alimentado la paralización ante un sistema que necesita de la estética para seguir produciendo (como defiende Lipovetsky). Los hechos representados por los artistas para transmitir la idea de emergencia desbordan al espectador que, ante tamaño desafío, se refugia en el deleite de lo sublime.

Efectivamente veremos de qué manera las representaciones del cambio climático a través de las imágenes de las formas heladas caen una y otra vez en lo espectacular de la imagen. El derretimiento es bello, el cambio climático genera imágenes excepcionales que han llenado decenas de libros de fotografía.

Hemos organizado los autores que han trabajado el cambio climático a través del hielo en tres grandes bloques: por un lado los que se acercan a la masa helada desde una búsqueda de la aventura en proyectos que destacan por buscar los límites de los territorios inexplorados. También analizaremos los trabajos de los diferentes artistas que buscan documentar un paisaje cambiante que se renueva cada año y se centran en la creación imágenes basadas en las caprichosas formas del hielo. Por último nos detendremos en el estudio de los proyectos que han trabajado en torno al derretimiento de los polos y sus consecuencias.

2. El derretimiento de los polos

2.1 La última frontera virgen

Los horizontes helados forman parte del imaginario colectivo que se ha ido construyendo a lo largo del siglo XX. Los paisajes polares se han transformado en un territorio mítico, inaccesible e inexplorado. Las últimas grandes hazañas exploratorias fueron las conquistas de los polos, donde se mezclaba la lucha por la supervivencia y la heroicidad de unos personajes que ponían en peligro su vida en pos de la conquista de lo desconocido. La búsqueda de los límites de la tierra tienen que ver con la necesidad de conocer nuestra realidad pero también con la superación de retos.

“Cuando creíamos que La Tierra era un plano infinito, con un corte en cada extremo, los aventureros y viajeros buscaron esas líneas finales, esos vórtices abisales, en parte para confirmar la teoría inverosímil pero, sobre todo, por sentir el vértigo de asomarse al vacío infinito” (OLIVARES 2013:8)

Los paisajes gélidos son una buena representación de esta dualidad entre la búsqueda de la última frontera y la superación de los límites del ser humano. A principios del siglo XX el explorador Richard Scott escribió su última carta antes de morir por la adversidades y la falta de alimento en su regreso del Polo Sur agotado y derrotado al descubrir que Roald Amundsen había llegado antes.

Estamos débiles y resulta difícil escribir, pero en lo que a mí respecta, no lamento haber hecho este viaje, que ha demostrado que los ingleses pueden soportar adversidades, ayudarse unos a otros y afrontar la muerte con tanta fortaleza como en el pasado.¹

La exploración era una cuestión de honor nacional, los países iban construyendo su imagen triunfal con las gestas de diferentes héroes. En la actualidad las representaciones fotográficas que han surgido en torno a la exploración se presenta más como una operación de marketing que como un proyecto de registro de los límites del territorio conocido. Las

1 Extracto de la carta escrita por Robert Falcon Scott extraído de CHERRY-GARRARD, Apsley (2009). *El peor viaje del mundo*. Madrid: Zeta.

empresas de la industria de consumo son las que patrocinan este tipo de hazañas para reforzar los valores de marca a través de las acciones de los aventureros del siglo XXI. La glorificación de los valores nacionales ha sido sustituida por la exaltación del yo. Las cámaras ya no miran hacia los límites de lo desconocido; las lentes giran 180° para fotografiar al fotógrafo; ciertas aventuras polares se han convertido en un catálogo de *selfies* aventureros, un inventario de auto representaciones que refuerzan la imagen del individuo que busca sus propios límites. Es un registro de ropas de alta resistencia térmica, de bebidas energéticas, de equipamientos innovadores, telecomunicaciones satelitales e instrumental multimedia capaz de registrar toda la aventura. El reto ya no es descubrir nuevos paisajes sino retransmitir la aventura casi en directo.

Existe un grupo de fotógrafos que se caracterizan por el hecho de utilizar la fotografía como un medio para documentar sus aventuras polares que revelan la admiración por un territorio aún inexplorado y casi virgen a la intervención humana. Es representativo en este aspecto el trabajo de Sebastian Copeland en *Artica* (2015) donde denuncia la fragilidad de los territorios helados centrándose en espectaculares paisajes y en la superación de los límites de la resistencia humana ante la adversidad. Revisa las rutas polares que 100 años atrás Scott y Amundsen realizaron en sus exploraciones así como Groenlandia, Alaska, Canadá y Noruega donde se recrea en la idea de la estética de un paisaje amenazado, frágil y al mismo tiempo salvaje e imprevisible.



Sebastian Copeland

Lone Iceberg near Livingston Island, Artica

2015

En la misma línea se desarrolla el trabajo *Flipped Iceberg* (2014) de Alex Cornell, en la que recurre a imágenes de grandes masas de hielo y espectaculares icebergs, pero sin perder de vista el protagonismo del propio autor. Las imágenes se acompañan de vídeos explicativos de cómo se desarrolló el proyecto, en los que se catalogan los equipos y marcas usados durante la aventura.

Desde una mirada más profunda y vivencial, alejándose de los principios mercadotécnicos de las aventuras plorares patrocinadas, Friederike Brandenburg, en sus proyectos *Below Zero* y *Left Behind*, se centra en la representación de un paisaje en su estado primigenio, siguiendo las huellas de los asentamientos más remotos e inaccesibles presentando un diario de viaje en el que se mezclan los territorios vírgenes y los rastros de los desechos de la sociedad de consumo. De esta manera consigue imágenes que se separan de lo documental para adentrarse en territorios casi surrealistas. La misma dicotomía la encontramos en los trabajos de Geert Goiris, en los que las fotografías de estilo documental revelan un paisaje inexplorado que se diluye ante la mirada del espectador con unas imágenes casi blancas en las que es difícil encontrar algún rastro de volumen. Goiris se interesa por los espacios fronterizos, los lugares donde se establecen sorprendentes relaciones entre los elementos de la

Geert Goiris

White out

2008-10



imagen que transmiten la idea de artificialidad, montaje y engaño. Goiris sitúa al espectador en el límite de lo conocido, se asoma al borde de los territorios dominados recuperando una idea romántica del paisaje.

Enmarcado en los mismos territorios estéticos y conceptuales el fotógrafo, Stefano De Luigi regresa en su proyecto *Northwest Passage* a la difícil ruta seguida por Roald Amundsen en sus exploraciones polares. Cien años después, las intransitables rutas polares se abren por el derretimiento de los polos. De Luigi constata a través de sus imágenes las nuevas oportunidades que la sociedad de consumo ve en el cambio climático con la exploración de nuevas vías más rápidas para el transporte de mercancías. Así mismo Reuben Wu en *Última esperanza* analiza los peligros del cambio climático a través del paisaje y glaciares patagónicos. El autor se siente atraído por la exploración, por las historias humanas en la naturaleza y busca reinterpretar los grandes paisajes que durante mucho tiempo pudo observar en las páginas de la revista National Geographic, a la cual su padre estaba suscrito. La fama de Wu empezó en *Instagram* y se sigue observando en ellas un estilo muy ligado a los efectos preconfigurados por los dispositivos móviles. Dota a sus imágenes de un halo romántico: los personajes asomados al borde de lo conocido, en la orilla de un acantilado, la naturaleza como algo sublime.² También en la Patagonia es donde realiza su proyecto Luisa Zanzani (*Land*, 2011) a través de un largo recorrido por territorios que han sucumbido al capitalismo estético. La homogenización representativa en un mundo global transforma los paisajes bajo unos parámetros iconográficos importados. Como nos revela Zanzani, la Patagonia adquiere la estética de las construcciones de los Alpes europeos. La retirada de los hielos ha permitido ampliar la explotación de una industria turística que vende la zona como la última frontera virgen; el impresionante paisaje salvaje atrae a miles de turistas que buscan experimentar la visión directa de los últimos glaciares. Este nuevo crecimiento se presenta como una oportunidad de desarrollo sostenible, pero la floreciente industria contribuye a acelerar el proceso de desaparición. Como afirma Zanzini “*mientras tanto, la industria turística*

2 Ver entrevista al autor en The Photographic Journal. Disponible en <http://thephotographicjournal.com/interviews/reuben-wu/>

florece, con su estilo de los Alpes”, creando nuevos asentamientos junto a los parques nacionales, buscando su propia identidad y luchando por una estrategia de gestión sostenible.³

De nuevo observamos cómo las contradicciones del desarrollo capitalistas se ponen en el centro de mira de un proyecto fotográfico. El patrimonio natural que desaparece se transforma en atractivo turístico, las imágenes que los visitantes capturan de estos lugares son una foto-trofeo con la que regresan a casa para demostrar que fueron los últimos en poder capturar una naturaleza que desaparecerá. El artista Olaf Otto Becker ha conseguido plasmar esta realidad en alguna de sus imágenes. Olaf, un artista preocupado y comprometido con los problemas ecológicos de nuestra época, ha retratado los excesos de nuestra sociedad a través de imágenes de la deforestación de los bosques tropicales o la desaparición de la masa polar. En su proyecto *Above Zero* (2008) se puede apreciar una imagen en la que los afanados turistas capturan las últimas imágenes de un territorio en desaparición.

Olaf Otto Becker
Point 660, 2, 08. 2008
Del proyecto *Above Zero*
2008



3 Traducido del original de la web del autor. “Meanwhile the flourishing touristic industry, with its “Alps-style” new settlements next to the national parks, is still searching for its own identity and struggling for a sustainable management strategy”. Disponible en <http://www.luisazanzani.com/Land> recuperado en junio de 2016.

2.2 Las atractivas formas del hielo

Las caprichosas formas que el agua y el viento esculpen en el hielo son otro de los referentes iconográficos que se han creado en los diversos trabajos que analizan el problema del calentamiento global. Como hemos mencionado los artistas quedan atrapados por la belleza del desastre que crea atractivas representaciones con las que denunciar la situación de desequilibrio que vive el mundo.

Ruff, Salgado o Misrach son destacados artistas que han visitado estos territorios representativos, aunque no fuera el objetivo prioritario de sus acciones artísticas. Ruff en su serie *jpg* (2007) lo hace desde un planteamiento posfotográfico con la apropiación de una imagen de baja calidad de la red. Recoge una serie de imágenes representativas del imaginario colectivo en la sociedad digital entre las que destacamos la imagen *jpeg ib02* donde se aprecia la fragilidad de un arco de hielo de un iceberg. Esta misma fragilidad la encontramos en una de las imágenes de Salgado en *Génesis* (2013) que, como es habitual en él, aumenta la sensación de dramatismo con oscuros cielos plomizos. Este proyecto supuso para Salgado el rencuentro con la naturaleza y recuperar la fe perdida en el hombre después de recorrer durante décadas la parte más terrible de la especie humana. Al comienzo de la exposición los espectadores se encontraban con la imponente imagen de un iceberg y el texto introductorio de la misma:

*Génesis es una exploración del mundo tal y como fue, tal y como se formó, evolucionó y existió durante milenios antes de que la vida moderna se precipitara y empezara a alejarnos de la esencia misma de nuestro ser. [...] Esas maravillas se encuentran en los círculos polares y en las selvas tropicales, en las vastas sabanas y en los desiertos abrasadores, en montañas cubiertas de glaciares y en islas solitarias.*⁴

El esperanzador texto se situaba al lado de la frágil imagen del iceberg. El optimismo de las palabras frente a una estructura aparentemente fuerte pero enormemente quebradiza. Y es que la iconografía del hielo

4 Texto de **Leyla Wanick Salgado** (comisaria) extraído de la exposición realizada por Sebastião Salgado entre enero y mayo de 2014 en Caixa Forum de Madrid.

Thomas Ruff

jpeg ib02

2007



se ha transformado en un sinónimo de fragilidad. Por ejemplo Richar Misrach en su serie *Arctic Ghosts* (2007) transforma las robustas formaciones rocosas de la costa en quebradizos icebergs. Las características imágenes de Misrach se transforman en un enorme mural en negativo, al igual que hizo Darren Almond en *Nigth and Fog*, donde el referente se transforma hasta situarlo en un plano representativo antagónico: las piedras que representan lo permanente, lo inmutable, se transforman en hielo, un estado pasajero de la materia, que se transforma y desaparece. Indudablemente la estética del hielo ha marcado el trabajo de muchos artistas que han visto en los territorios polares un lugar donde reflexionar sobre la fragilidad de nuestra casa común. Los oscuros

Sebastião Salgado

*Iceberg entre la isla Paulet y las
islas Shetland del Sur, en el mar
de Weddell. Península Antártica*

Génesis

2014



**Richard Misrach**

Untitled. The Elton AIDS
Foundation Portfolio

2007

cielos tormentosos, característicos de estas inestables zonas geográficas, son un oportuno marco para retratar las masas blancas de hielo. Las imponentes figuras heladas surgen en un paisaje gris que aumenta el dramatismo de las imágenes. Las panorámicas de David Burdeny en *North-South* son un claro ejemplo de esta estética que inunda las prácticas artísticas de otros muchos creadores. Los contrastes claro-oscuros también están presentes en las obras de Camille Seaman *The last iceberg* I, II y III o *Dark Ice*, Lynnda Davis en *Ice* (2004 y 2007), Jan Erik Waider en *Ice on black – Greenland* o los ya mencionados Stefano de Luigi o Sebastian Copeland.

**David Burdeny**

Blue Monday, Antarctica. De la serie
North-South

2007

Estos autores retratan los solitarios icebergs transformados en barcos a la deriva que nos recuerdan las dimensiones de la catástrofe climática pero que al mismo tiempo nos exponen toda la belleza de las formas naturales. Fotografiar los témpanos de hielo es capturar la imagen del pasado, las paredes heladas de hasta 100 metros de altura muestran los estratos de un agua que se congeló hace cientos de miles de años. Son una alegoría iconográfica de los profundos cambios que se están precipitando en las últimas décadas que han roto un equilibrio ancestral; las imágenes de un pasado que desaparece ante nuestros ojos. Los diferentes proyectos fotográficos que Camille Seaman ha desarrollado tratan a cada témpano de hielo como un ser individual con su propia personalidad. Las enormes masas que se desprenden de los glaciares interactúan de manera distinta y son la representación de la muerte y la resurrección en el círculo de la vida:

“Es fácil pensar, al ver un témpano, que están aislados, separados y solos, en gran medida como nos vemos a nosotros a veces como humanos. Pero la realidad es todo lo contrario. A medida que se derrite un témpano estoy respirando su atmósfera ancestral. A medida que se derrite el hielo libera agua dulce rica en minerales que alimenta muchas formas de vida”.⁵

2.3 La estética de un paisaje cambiante: un acercamiento a la biomímesis

Una de las características de los polos es que se trata de paisajes en constante transformación: las capas heladas, se mueven, se desquebrajan y surgen desde las profundidades. El artista zaragozano Jorge Fuenbuena en *The end of Cathedrals* (2012) analiza los procesos de constante cambio del glaciar de Sermeq Kujalleq en Groenlandia. La exploración de un territorio inhóspito y a la vez cambiante sirven a este autor como espacio artístico para reflexionar sobre el poder representativo de estos iconos contemporáneos. Del mismo modo que las catedrales poseían una potente carga simbólica que determinaba la relación del hombre con

5 SEAMAN, Camille (2011). “Haunting photos of polar ice”. *TED. Ideas worth spreading*. 1:05. Disponible en https://www.ted.com/talks/camille_seaman_haunting_photos_of_ice#t-54482 Recuperado en agosto de 2016.



lo divino, las “nuevas catedrales” a las que Fuenbuena hace referencia se erigen como la nueva iconografía de la relación del hombre con el medioambiente. La guerra entre el hombre y la naturaleza tiene en estos paisajes todo un universo representativo: grandes moles surgen imponentes como monumentos escultóricos naturales de entre los escombros helados en un proceso constante de creación y destrucción. Son las ruinas de la sociedad de consumo, territorios intermedios en continua renovación que recuerdan la lucha constante entre nacimiento y muerte, entre la vida y la debacle.

También la artista Mireya Masó en *Antártida, tiempo de cambio* (2006-2010) ha plasmado las sensaciones que evocan los paisajes cambiantes. En diversos proyectos, realizados de manera conjunta con expediciones científicas en la Antártida, Masó se ha preguntado sobre la dimensión del tiempo en un paisaje cambiante y sobre los límites de lo que

Camille Seaman

Blue Underside Revealed Detail
Svalbard. De la serie The last iceberg

2010

Jorge Fuenbuena
The end of Cathedrals
2012



podemos percibir. Efectivamente, y como apuntábamos anteriormente, los lentos cambios de los procesos climáticos limitan nuestra capacidad de reacción. Bajo esta premisa Masó se pregunta:

[...] “¿A qué velocidad deben sucederse los cambios para que seamos capaces de percibirlos? Los cambios sutiles son capaces de provocar grandes variaciones en el medio, pero nuestra capacidad está limitada por la imposibilidad de retener sucesivas imágenes tal y como sucede con la cámara”.⁶

Si nos miramos con perspectiva histórica en realidad somos primates cazadores afeitados y con traje. Hace un suspiro que salimos de la selva y nuestro cerebro necesita mucho más tiempo para adaptarse a los veloces cambios a los que asistimos. Todos nuestros sentidos están preparados para responder a situaciones a corto plazo y esto nos impide asumir los lentos cambios que está produciendo el cambio climático o las consecuencias ecológicas de nuestro sistema de consumo.

⁶ Entrevista a Mireya Masó. ROMERO, Dionisio (28 de noviembre de 2001) “Entrevistas a Mireya Masó: artista”. Econoticias. Disponible en <http://www.ecoticias.com/naturaleza/59183/noticia-medio-ambiente-Entrevistas-a-Mireya-Maso-Artista> Recuperado en agosto de 2016.

La estrategia artística de Masó camina entre una mirada macroscópica, a través del análisis de los cambios en las masas de hielo, y otra microscópica, a través de la fotografía de los microorganismos que habitan en él. Los lentos cambios en los paisajes helados unidos a lo sublime del paisaje crean un complejo mapa iconográfico del deshielo en el que se mezclan la urgencia de los cambios necesarios con las lentas transformaciones de los paisajes polares. Las imágenes de los hielos fragmentados acaparan estas representaciones de la artista barcelonesa, destacando la imagen *Searching for the Straight Line*, en la que una marcada línea divide al paisaje en dos, un antes y un después en la misma imagen que se adentra en las sendas metafóricas de los paisajes helados.



Mireya Masó

Searching for the Straight Line.

Antártida: Tiempo de cambio

2010

Tanto Fuenbuena como Masó toman estos espacios frágiles y cambiantes como una metáfora de la crisis de realidad que vivimos en este momento. La fotografía en estos lugares inhóspitos se convierte en una experiencia personal que traspasa las barreras de lo puramente estético, transformando estos proyectos en una búsqueda del yo, del individuo frente al paisaje, de la persona frente a una naturaleza que se revela agresiva y al mismo tiempo temerosa del hombre.

La obra del artista Guido Baselgia subraya este nexo de unión con el entorno y la experiencia personal. Entre los múltiples territorios fotografiados por Baselgia destacan los lugares montañosos casi inaccesibles y las fronteras polares. Los proyectos fotográficos se transforman en una experiencia solitaria del artista con el paisaje, un camino creativo que conlleva transportar los 20 kilos de material fotográfico hasta

altas cumbres de más de 3.000 metros, soportando temperaturas bajo cero para poder capturar las primeras luces del día. Baselgia destaca la importancia del uso de la fotografía analógica para estos menesteres. Según el artista, la relación con el espacio se intensifica con el uso de la fotografía analógica.⁷ Los métodos de captura tradicional respetan la oscuridad casi absoluta del entorno, acentúan la simbiosis entre el artista y la máquina en un momento de soledad frente a la naturaleza. La luz de la pantalla digital, que revela de inmediato el resultado de una toma de larga exposición, rompe un íntimo ritual en el que la oscuridad prevalece. La penumbra del entorno tiene una correspondencia con la imagen latente de la fotografía analógica. La emulsión esconderá, en la oscuridad, una imagen de la vivencia que no se revelará hasta tiempo después. Las experiencias artísticas que se generan en estos momentos se transforman en experiencias vitales; sentir el crujir del hielo debajo de los pies, la adversidad de los lugares fronterizos, son elementos que crean comunión con el medio en una especie de ceremonia artística.

Guido Baselgia

Schattenlicht

2006



⁷ Ver entrevista al autor en THEUS, Balz (2010/2011) “Im Grenzland“ *Magazin piz*, N° 40. Disponible en http://baselgia.ch/app/uploads/2015/08/2010_BalzTheus_Piz1.pdf Recuperado en agosto de 2016.

Este tipo de experiencias se enmarca dentro de uno de los principios de la sostenibilidad: la biomímesis. Se puede interpretar como un proceso personal que el artista debe transitar para encontrar los lazos estéticos con la naturaleza. Estos lazos se hacen más evidentes en los remotos territorios helados donde se mezclan la naturaleza virgen con unos claros síntomas de agotamiento. El artista se siente como una partícula dentro de una inmensidad natural que le obliga a replantearse su relación con el entorno. Para que la sociedad entre en una senda de sostenibilidad es necesario replantear de forma radical la relación con el entorno. Ser radical significa ir a la raíz del problema de la actual crisis ecológica que se hunden en los férreos principios que emanaron de la modernidad. El ingenuo intento de la dominación de la naturaleza debe ser sustituido por un pensamiento ecológico en el que prime el equilibrio con el medioambiente.

Es posible relacionar estas prácticas artísticas con una recuperación de los principios que guiaron los caminos artísticos del romanticismo del siglo XIX. Es durante este siglo cuando los fotógrafos se interesaron por los grandes glaciares, por las zonas fronterizas y la búsqueda de los límites. Hoy se revisitan estos lugares en un esfuerzo por encontrar las últimas fronteras vírgenes, donde los creadores se enfrentan con las vergüenzas de una sociedad que ha vivido de espaldas a la naturaleza.

Quizás es en la obra de Sonja Brass en la que mejor se aprecia la tensión de una naturaleza omnipotente que articula diversos elementos estéticos para transmitir una idea de naturaleza apabullante, misteriosa y amenazante. Las imágenes de Brass contienen una enorme fuerza expresiva gracias a su control absoluto de la escena. Los paisajes glaciares amenazantes, los desastres meteorológicos que desatan la fuerza de la naturaleza son el resultado de una cuidada planificación y ejecución en su estudio. La desgarradora naturaleza artificial es un buen exponente de las representaciones de una sociedad rodeada de constantes peligros. La sociedad del riesgo descrita para definir los valores posmodernos quedan reflejados en las imágenes de Brass. La sensación que dibuja un futuro incierto se transforma en representaciones fotográficas que mezclan referentes reales y espacios contruidos dando como resultado imágenes que evocan un desastre en ciernes. Algunas de las maquetas fotografiadas por Brass tienen una poderosa similitud con los pinturas



James Casebere

Sea of ice

2009-2014

románticas de Friedrich, homenajeadas del mismo modo por James Casebere. La representación de la incertidumbre social vuelve a recuperar al hielo como referente visual.

Sonja Braas reflexiona sobre la verdad y la ficción y sobre el poder de la fotografía como creadora de referentes. La imagen tiene una enorme capacidad de atraer la atención del espectador. El perfume de mentira con el que la autora rodea todas sus imágenes son un claro exponente de los valores de la sociedad actual. Pese a que los artistas se esfuerzan por mostrar de manera directa los desmanes de la sociedad de consumo y las consecuencias del cambio climático, la saturación de imágenes y por lo tanto la multiplicación de representaciones crean una sensación de irrealidad que podría explicar la inactividad ante los desastres que se avecinan.



Caspar David Friedrich

Das Eismeer (El naufragio)

1823-24



Sonja Braas

Forces # 3

2002

2.4 La poética del hielo derretido

Las múltiples vertientes artísticas que han surgido de la interpretación de los paisajes helados comparten la sensación de estar ante un panorama en proceso de desaparición. El deshielo de las masas de agua congelada es y será uno de los grandes retos a los que la humanidad tiene que enfrentarse. La subida del nivel del mar es ya un hecho en algunas zonas del planeta, con la desaparición de islas y atolones muy sensibles a los pequeños cambios en los niveles de las aguas.

NASA

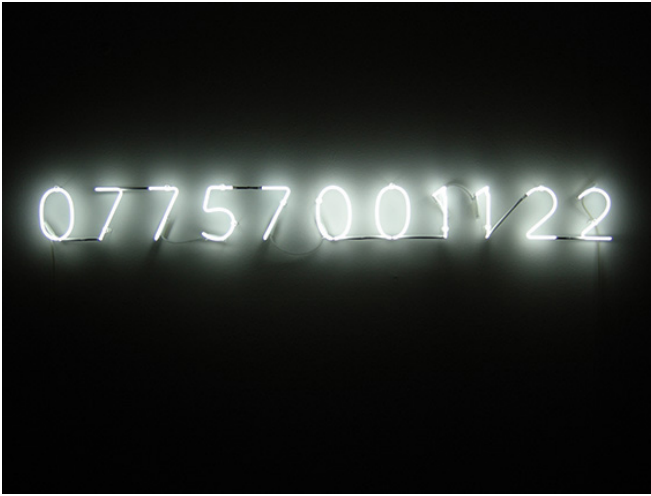
Deshielo en Groelandia

Junio de 2014 - Junio de 2016



El deshielo es un acontecimiento que está sucediendo de forma inexorable.⁸ La artista Katie Paterson realizó una instalación audiovisual en la que, junto a las imágenes de los hielos fragmentados del glaciar de Vatnajökull, se podía contemplar un neón que anunciaba un número de teléfono. El espectador podía llamar y escuchar en vivo el sonido del derretimiento del glaciar a través de un micrófono sumergido en la laguna de salida del glaciar. El incesante goteo nos traslada a una realidad que está sucediendo en ese mismo instante.

⁸ Ver proyecto Imágenes del Cambio de la NASA en la que se pueden comparar dos imágenes de la superficie de Groenlandia entre el 2014 y 2016. <http://climate.nasa.gov/images-of-change?id=586#586-exceptionally-early-ice-melt-greenland>



Mientras Paterson remarca la idea de que el derretimiento es un hecho que ya está sucediendo, David Buckland en *Ice Text* (2005-2009) lanza una serie de reflexiones sobre los propios témpanos que transforma en grandes anuncios. Los icebergs se convierten en un marco donde el autor proyecta con un potente cañón frases como “mira a tus nietos a los ojos y diles que no lo sabías”, “descontando el futuro” o “blanco a la venta”.

Katie Paterson

Vatnajökull (the sound of)

2007



David Buckland

Ice Text

2005-2009



(izquierda)

Olaf Otto Becker

River 1, 07-2007, Position 7

De la serie 'Above Zero'

(derecha)

Terry Evans

*A Greenland Glacier: the scale of
climate change*

2010

Muchos de los proyectos consultados para establecer la iconografía del deshielo hacen referencia a la complejidad que conlleva generar representaciones que transmitan la magnitud del problema. Las enormes dimensiones de los icebergs que se desprenden de la masa polar son difíciles de representar ante la ausencia de elementos comparativos. Un iceberg tan alto como un edificio de 20 plantas pasa desapercibido ante la mirada de un espectador que carece de los elementos necesarios para interpretar la imagen.

Del mismo modo que Katie Paterson utiliza el sonido de un torrente para transmitir el proceso incesante del deshielo, diversos autores han utilizado las aguas procedentes del derretimiento de las masas polares para generar representaciones del deshielo. El contraste entre los colores azulados del agua y el blanco del hielo generan paisajes inquietantes que intentan visibilizar el cambio climático. Terry Evans, Olaf Otto Becker, Daniel Beltrá y James Balog han realizado proyectos que han buceado en la estética de estas balsas de agua. El primero de los autores realizó el proyecto *A Greenland Glacier: the scale of climate change* (2010) en el que colaboró con los equipos científicos que desde hace años miden el decreciente grosor de las masas polares para establecer el ritmo de derretimiento. La labor de este artista era recoger evidencias visuales que apoyaran los datos científicos y recurrió a la estética de los contrastes entre el agua y el hielo. Del mismo modo, Becker en *Above zero* (2008) se recrea en los caminos abiertos por el agua sobre la superficie helada.



James Balog ha dedicado su carrera profesional como fotógrafo de naturaleza a denunciar la desaparición de las especies animales y vegetales. Los últimos años los ha dedicado a representar los cambios en zonas heladas debidos al calentamiento global. En los proyectos *Extreme Ice Survey* y *ICE Portraits of Vanishing Glaciers* revela su atracción por un espacio maleable y en constante mutación. Balog defiende el enorme poder que tiene la fotografía para ayudar a comprender y modelar la forma en la que percibimos el entorno natural⁹ (en alguna de las imágenes que realiza introduce elementos reconocibles para poder apreciar la dimensión de los ríos procedentes del derretimiento).

James Balog

ICE Greenland Ice Sheet
De la serie *ICE: Portraits of*
Vanishing Glaciers

28 Junio 2009

⁹ VerBALOG, James (2009) “Imágenes en secuencia prueban pérdida de hielo extrema”. *TED. Ideas worth spreading*. Disponible en https://www.ted.com/talks/james_balog_time_lapse_proof_of_extreme_ice_loss?language=es#t-1092240
Recuperado en agosto de 2016

Estos proyectos son una tipología de trabajo que recuerda a las motivaciones exploratorias de los primeros fotógrafos de paisajes. Tanto Terry Evans como Olaf Otto Becker hacen referencia en sus escritos a los autores clásicos que durante el siglo XIX realizaron exploraciones de los territorios desconocidos junto a científicos, topógrafos y geólogos. William Henry Jackson, Carleton Watkins o Timothy O'Sullivan han supuesto para estos creadores un referente en la forma de utilizar la fotografía como medio para representar un paisaje en un momento concreto. Evans, Becker, Balog y Beltrá son los autores contemporáneos que toman el testigo de la fotografía como herramienta exploratoria y demostrativa de los paisajes del cambio climático. Mientras que en el siglo XIX se representaban los nuevos paisajes del oeste americano como territorio virgen e inexplorado en los que se contenían los valores de la nueva nación, en el siglo XXI se utiliza para llamar la atención sobre la desaparición de territorios que aún no conocemos. Son proyectos que intentan acortar el abismo de incomprensión mutua que existe entre arte y ciencia. La mirada cuantificable y medible con la que la ciencia mira el mundo pasa a través del tamiz del arte que lo observa a través de las emociones y transforma datos abstractos de los modelos matemáticos predictivos en elementos estéticos que permiten modular la percepción del público en general ante el enorme problema del cambio climático.

En la misma vertiente estética se encuentra el trabajo de Daniel Beltrá en *Greenland* (2014), que fiel a su estilo, se recrea en las abstracciones que generan los paisajes aéreos de los territorios en fusión. Es un expresionismo abstracto que toma la naturaleza en transformación como referente y produce atractivas representaciones. En el año 2007 realizó el proyecto *Poles* en el que se dejó atrapar por la estética de los icebergs y glaciares y donde destacan las imágenes de la fragmentación de los hielos. Esta misma fragmentación sirven a Jan Satller en *Ice 2015* para crear una pieza audiovisual en la que los lentos movimientos de océano transmiten una sosegada cadencia en los ritmos del derretimiento. La fragmentación es otro de los elementos iconográficos más repetido para transmitir la idea de desmoronamiento del sistema climático; los hielos que han permanecido intactos durante cientos de miles de años se despedazan en infinidad de fragmentos que desaparecen en el mar.



Daniel Beltrá

Greenland #2

2014



Daniel Beltrá

Artic #9

2012

La fragmentación y la fragilidad también están en el eje central del proyecto del artista Alfonso Zubiaga. *Frágil* (2013) es el resultado de un viaje a Groenlandia donde el autor se encontró con un paisaje diferente al que esperaba.

Tal vez de una manera platónica esperaba un clima hostil, frío, más intenso, que se ajustase más a un territorio cinco veces mayor que España con la mayor parte de su superficie cubierta de una gran capa de hielo de hasta tres kilómetros de grosor. Bajo el sol radiante, este paisaje sin límites me transmitía una tremenda sensación de fragilidad.¹⁰

Alfonso Zubiaga

Frágil

2013



La fragmentación es llevada por Zubiaga a la pieza final rasgando físicamente la fotografía y reconstruyendo los trozos encapsulándolos en resina de poliéster. Ciertamente, en todos los proyectos que hemos analizado, está presente la fragilidad de estos entornos helados, que son tomados como una metáfora de los momentos inciertos que emanan

10 ZUBIAGA, Alfonso (2013). *Frágil*. <http://www.zubiaga.com/fragile>

de las sociedades posindustriales. “*Todo se desmorona, la sociedad sufre, hay corrupción, guerras, y ese es un peso que tenemos encima, igual que el peso que sentimos al ver cómo está nuestro planeta*”.¹¹

2. 5 La desaparición de los glaciares

El retroceso de los glaciares es quizá el icono más relevante del cambio climático. Las comparaciones entre las imágenes del estado de los glaciares a principios de siglo y las actuales fueron esenciales para dar una de las primeras voces de alarma sobre la inminentes consecuencias del cambio climático. Son muchos los ejemplos que hemos encontrado en los que se comparan las imágenes del presente y del pasado en una especie de “remake demostrativo” que utiliza la imagen fotográfica como prueba irrefutable de los cambios climáticos.

El proyecto de *Repeat Photography* del Servicio Geológico de Estados Unidos¹² ha documentado de manera científica el retroceso de los glaciares norteamericanos y es el proyecto de mayor envergadura en este sentido. En un extenso y documentado trabajo, se han tomado imágenes comparativas con las fotografías que se realizaron a finales del siglo XIX y principios del XX. Con un estilo amateur y sin aspiraciones estéticas se repiten desde el mismo lugar las imágenes que se tomaron décadas atrás; de esta manera se transforman las complejas mediciones matemáticas y los resultados abstractos de las investigaciones geológicas en un lenguaje asequible para el público no especializado. Pese a que no existe una intencionalidad artística en este proyecto, si es cierto que, gracias a la amplia repercusión que ha tenido en los medios de comunicación y en las redes, generando una iconografía globalmente reconocible. Las antiguas tomas en blanco y negro nos muestran un cercano pasado desaparecido. Los primeros fotógrafos se afanaron por mostrar a un mundo ávido de nuevas imágenes aquellos lugares casi inaccesibles que representaban los límites de lo conocido. Los grandes glaciares y los grandes paisajes montañosos fueron fotografiados para representar la majestuosidad de estos territorios. Hoy, ante la comparación con las antiguas imágenes,

11 Entrevista a Alfonso Zubiaga. SERRANO, Ignacio (6 de Febrero de 2013). “Un abrazo fotográfico a la fragilidad del planeta Tierra”. *ABC*. Madrid.

12 <https://www.usgs.gov/centers/norock/science/repeat-photography-project>

los esplendorosos paisajes se transforman en humildes despojos de una época de grandeza. Hay glaciares que han desaparecido totalmente y otros se han retirado decenas de kilómetros, perdiendo gran parte de su masa.

En la imagen que usamos de ejemplo del glaciar Muir e Inlet, en Alaska, se puede apreciar cómo el pico de una imponente montaña apenas sobresale de entre el hielo en 1880 y cómo aparece la montaña completa ante nuestros ojos en 2005.

**Servicio Geológico de
Estados Unidos (USGS)**

Proyecto *Repeat Photography*

Glaciar Muir e Inlet, Alaska

1880 y 2005

Glaciar Pedersen, Alaska

1930 y 2005



Este tipo de imágenes han tenido una amplia repercusión en el imaginario colectivo. Los medios de comunicación se han hecho eco de los diferentes trabajos fotográficos que han puesto de manifiesto el rápido proceso de deshielo de los grandes glaciares creando una iconografía del cambio climático. Ésta pasa por la combinación en una imagen final del blanco y negro con el color, de las texturas de las primeras placas analógicas con las imágenes digitales de la actualidad, los contrastes de luces y sombras con los tonos apagados digitales, de la toma profesional a la amateur. Las primeras imágenes de glaciares requerían un gran esfuerzo humano para poder transportar el material fotográfico y la tienda de campaña con cuarto oscuro incluido. Para las primeras imágenes del

glaciar del Mont Blanc tomadas por Auguste-Rosalie Bisson en 1860 fueron necesarios 25 portadores: hoy los equipos digitales y los senderos turísticos permiten acceder a forma cómoda a los mismos lugares.

Este cambio de los sistemas representativos ha llevado la iconografía del deshielo hasta los dispositivos móviles creando aplicaciones con las que el usuario puede jugar a hacer y deshacer el cambio climático. La sociedad de la imagen unida a la sociedad del entretenimiento crea juegos de imágenes interactivas con las que renovar las percepciones del cambio climático. La aplicación *Painting with Time: Climate Change* permite jugar a pintar los paisajes de siglos pasados con las imágenes de su estado actual.



Captura de la aplicación
*Painting with Time: Climate
Change*

Desde una mirada más estética, James Balog también se ha interesado profundamente por la representación del cambio climático. En vez de establecer una comparación con las antiguas fotografías en blanco y negro Balog se ha servido de la fotografía digital para realizar un *time-lapse* del calentamiento global. Después de realizar diversos proyectos en torno a los paisajes helados comenzó en el año 2007 un enorme proyecto fotográfico para establecer visualmente las consecuencias del cambio climático. Instaló 35 cámaras en diversos parajes a través del mundo que durante años han tomado fotografías cada hora de la evolución de los glaciares. El resultado es una serie de animaciones en las que de manera directa se observa el rápido proceso de desaparición de la masa helada. Si los proyectos anteriores comparaban imágenes con una diferencia de décadas, Balog lo hace en los últimos 8 años. Tenía el objetivo

de mostrar que el cambio climático no era un modelo predictivo, sino un hecho indiscutible científicamente, pero faltaba una representación visual que demostrara el rápido proceso de fusión. El proyecto *extreme ice survey* (2007-2015) muestra la belleza de un glaciar en movimiento y al mismo tiempo se transforma en un grito aterrador sobre las consecuencias de la quema de combustibles fósiles.

James Balog

Extreme ice survey

2007-2015

Mendenhall Glacier, Alaska



Pero existe otra vertiente más conceptual que ha generado trabajos sobre la transformación de los paisajes helados. Estos territorios en constante transformación unidos a un proceso de análisis ordenado y sistemático los podemos encontrar en la obra de Javier Vallhonrat. En su proyecto N°42 (2011-2013) realizó un registro periódico de los nichos montañosos de los glaciares del Aneto y Madaleta durante un periodo de tres años. Los artistas que visitan estos frágiles territorios también destacan la experiencia personal que supone fotografiar estos lugares. Vallhonrat destaca este hecho y revela el punto de partida de este proyecto:

“En esa ocasión quedé cautivado por dos fotografías del macizo de las Maladetas, en el Pirineo de Huesca, realizadas por el Vizconde Joseph Vigier tras ascender desde Luchon al Portillón de Benasque, a 2440 metros de altitud, en el verano de 1853. Estas dos fotografías son un punto de partida y una posibilidad de dialogar con uno de los primeros fotógrafos que se enfrenta a la tarea de representar la alta montaña desde la perspectiva de la experiencia cercana”.¹³

La obra de Vallhonrat establece un diálogo con las primeras interpretaciones de los paisajes de montaña. En este caso, el autor español recorre un camino de sensaciones y recuerdos. La búsqueda de un paisaje es la búsqueda de complejas experiencias personales que se unen sentimentalmente a un territorio. Las transformaciones de los glaciares sirven a Vallhonrat como espacio de reflexión sobre sus propias transformaciones.



Javier Vallhonrat

Collage

Nº42. 2011-2013

¹³ De la web del autor: Javier VALLHONRAT 42ºN (2011-2013) Disponible en <http://www.javiervallhonrat.com/art/index.php/imagenespictures-42/>. Recuperado en mayo de 2016

El resultado es una serie de imágenes de espacios reales que se acompañan de datos cartográficos, marcas topográficas y representaciones con maquetas que configuran el universo emocional de un territorio en cambio constante. Vallhonrat da un sentido estético a sus experiencias vitales, articula y organiza sus vivencias desde una mirada fotográfica que le permite expresar sensaciones muy cercanas a la experiencia real.

3. El cambio climático en la montaña: el espectáculo alpino en la industria del entretenimiento

Los efectos del cambio climático son también apreciables en los espacios alpinos. Diversos trabajos han puesto de manifiesto los procesos de calentamiento en las zonas de montaña que sufren inviernos cada vez más cálidos. Podemos considerar los Alpes como caso paradigmático de lo que está sucediendo. Este macizo situado en el centro de Europa ha sido objeto de la mirada fotográfica desde el comienzo de la fotografía. Una vez superada una primera fase en el que las arquitecturas fueron las protagonistas absolutas de las primeras fotografías, se empezaron a buscar otros espacios donde dirigir los objetivos de las cámaras. Jean Gustave Dardel fue el primero en realizar una decena de fotos del paisaje alpino en 1849. En 1850 Camille Bernabé realizó daguerrotipos de glaciares y picos; en esa década Friedrich von Martens, Aimé Civiale, Edouard-Denis Bladus, los hermanos Ferrier y los hermanos Bisson realizaron multitud de fotografías en los Alpes. Los paisajes pictóricos románticos dieron paso a las imponentes fotografías de majestuosas montañas, escarpados glaciares y abruptos senderos alpinos. Estos primeros fotógrafos crearon una estética de las cumbres que perdura hasta hoy, según Hans-Michael Koetzle, refiriéndose al trabajo de los hermanos Bisson:

Las fotografías llaman la atención por su contenido estético, fruto del bagaje de Bisson en la fotografía arquitectónica, de su depurado estilo y su valiosa experiencia con la luz, la composición y la sección dorada. Tal y como acertadamente diría Milan Chlumsky, fue el primero en demostrar que “los desiertos de nieve poseen cualidades estéticas indiscutibles”. Fue el primero en capturar la majestuosidad de los Alpes en una fotografía” (2012: 53).



(izquierda)

Auguste Rosalie Bisson

Glaciares Bosson y Taconnaz

Ascenso al Mont Blanc

Impresión a la albúmina

1859

(derecha)

Matthieu Gafsou*Randonneurs sur glaciare du Rhône.**Alpes*

2010

Efectivamente, estas primeras imágenes revelaban un paisaje casi virgen que solo unos pocos alpinistas se atrevían a explorar. La imágenes de los hermanos Bisson supusieron un hito en la fotografía por las duras condiciones a las que sometieron los equipos para obtener 3 placas de colodión húmedo, uno de los procesos fotográficos más complejos de la época. Los glaciares del Mont Blanc se mostraban en todo su esplendor con unas cuidadas y orquestadas fotografías que mostraban las dimensiones de las escarpadas paredes. Los grandes bloques con marcadas aristas y el blanco intenso del hielo mostraban un glaciar vivo que renovaba sus nieves cada invierno. 175 años después, la estética alpina ha cambiado por completo; diversos trabajos han revelado la verdadera esencia de estos territorios profundamente modelados por la mano del hombre para mantener la industria del entretenimiento. La desaparición de los glaciares es imparable, las aristas de los hielos se suavizan, la textura de la nieve cambia, el blanco se vuelve grisáceo y, en un absurdo intento por retrasar lo inevitable, los glaciares se cubren de lonas de poliuretano para evitar la radiación solar.

Jacques Pugin en *Glaciers, Rhonegletscher* (2015) muestra el paisaje helado con las lonas desgarradas que transforma el paisaje en un lugar desolado y abandonado. Los intentos por conservar el frío terminan por cambiar el paisaje alpino por un horizontes de desperdicios.

Los fotógrafos contemporáneos se han centrado en representar la sobre explotación de los espacios alpinos: Andreas Gursky, Massimo Vitali o Olivo Barbieri entre otros muchos han escenificado la industria del entretenimiento en los paisajes montañosos con imágenes en las que

Jacques Pugin

Glaciers, Rhonegletscher, 46°34'48"

N 8°23'12" E

2015



el territorio natural queda conquistado por los turistas, deportistas y montañeros. Estos paisajes se muestran como territorios remodelados para el confort de los visitantes. Los paisajes de Grand Tour, Friedrich, o Turner han dado paso a un paraíso ficticio de magníficos panoramas montañosos de pasarelas y miradores, de telesillas, funiculares y restaurantes con vistas. Es una naturaleza adaptada a la comodidad de un turista que busca aventuras sin perder cobertura de móvil. Las imágenes de los proyectos de Walter Niedermayr (*Alpine Landschaften*) Matthieu Gafsou (*Alpes*) y Lois Hechenblaikner (*Gletscherpathologie*, *New Dimensions*, *Alpine entertainment* y *BergWerk*) muestran las profundas heridas que sufren estos espacios modelados por la industria del entretenimiento y que intentan recrear los espacios alpinos aún sin nieve. El fotógrafo suizo Matthieu Gafsou confronta un paisaje sublime con el temor de que quede reducido a un telón de fondo para que los turistas consigan su “foto-trofeo” en una cómoda conquista de las abruptas montañas:

*“Es un cuestionamiento de nuestra relación con la naturaleza, la pérdida de la autenticidad y la solemnidad de las montañas causadas por nuestra presencia. El espectador esboza una sonrisa incómoda al ver fascinado el sublime paisaje expuesto como el pescador aficionado expone su pez capturado”.*¹⁴

14 Traducido del original de la web del autor **Matthieu Gafsou**. “*He questions our relationship with nature, and the lost of genuineness and solemnity of the mountains caused by our presence. The viewer may smile, uncomfortably, seeing that sublime object of our fascination exposed like a fish on the end of an amateur fisherman*”. <http://www.gafsou.ch/alpes/> Recuperado en agosto de 2016.



El turismo de alta montaña es impensable sin una intervención masiva en el paisaje. Las montañas son ultrajadas y remodeladas durante los veranos para asegurar la visita de los turistas invernales. Las pendientes se rellenan, se nivelan y grandes cantidades de tierra y roca son movidas y trituradas para rediseñar el paisaje natural. Bajo la mirada cortoplacista del capitalismo los espacios se explotan para obtener beneficios de forma inmediata, el paisaje se diseña y se construye para que sea rentable. Las cada vez más escasas nevadas revelan un paisaje artificioso que a duras penas mantiene su esencia alpina. Se hace necesario mantener el paisaje de forma artificial usando cañones de nieve o haciendo pistas con materiales artificiales. El extenso trabajo de Lois Hechenblaikner documenta los excesos y las tropelías de la industria del ocio masivo en la cordillera alpina: las idílicas pistas invernales se transforman en

Matthieu Gafsou

Alpes

2008-2012

paisajes cercanos a la estética minera durante el periodo estival, las laderas de las montañas nevadas se convierten en pistas de baile y zonas de concierto con espectáculos nocturnos de luces y fuego, los glaciares son plastificados para intentar conservarlos y las lonas que los cubren se convierten en la mortaja de una naturaleza moribunda.¹⁵ La falta de frío se resuelve con la construcción de caminos de nieve artificial que resaltan entre los verdes bosques, las pistas se rocían con productos químicos que ralentizan el deshielo y unifican la textura de la nieve, se fabrican láminas de hielo en cámaras frigoríficas para recubrir las pistas y se inyecta agua a presión sobre el terreno para alargar la temporada. Las zonas naturales deberían realmente llamarse por su nombre: zonas industriales. La cámara de gran formato de Hechenblaikner actúa como



Lois Hechenblaikner

BergWerk

2012

New Dimensions

2012

Walter Niedermayr

*Kaunertalgletscher 06. Alpine
Landschaften*

2012

¹⁵ Idea extraída de los textos del Dr. Bernhard Kathan de la web del autor. Disponible en <http://www.hechenblaikner.at/werkserien/gletscherpathologie/>

un forense que observa los restos de la sociedad del ocio, los desperdicios de una industria agónica que con semejantes actos contra-natura excava cada vez más profunda su tumba.

Con la mirada distante y aparentemente objetiva que permiten las cámaras de gran formato desde una posición elevada, el fotógrafo Walter Niedermayr también ha representado los profundos cambios que los paisajes alpinos han sufrido por la sobre explotación de la industria turística y el cambio climático. Sobre los inmensos murales blancos de Niedermayr resaltan los coloridos trajes de los esquiadores, montañeros y turistas que acaban colonizando todo el espacio en una composición que destaca por su obsesión por la perfección formal. La presencia humana es constante y transforma lo sublime en artificioso, los valles alpinos se convierten en enormes centros comerciales que venden experiencias en un entorno “natural” a los sufridos urbanitas; de nuevo, también aparecen los glaciares cubiertos de lona como imagen paradigmática de la absurda relación del hombre con su entorno.

4. La escenificación de los desequilibrios en el clima

La desaparición de los glaciares, el proceso de fusión de los casquetes polares y, en definitiva, el aumento de la temperatura global se traducen en un aumento constante del nivel de los mares y océanos.

“El calentamiento del sistema climático es inequívoco, como lo evidencian ahora las observaciones de los incrementos en las temperaturas medias del aire y del océano, el derretimiento generalizado del hielo y de la nieve, y la elevación del nivel medio del mar en el mundo” (IPCC 2007).

En este epígrafe analizaremos las representaciones que han reflexionado sobre este tema. Ya que han sido diversas las estrategias de construcción creativa que han interpretado los profundos cambios que se están dando y se darán en las zonas costeras.

4.1 Las costas amenazadas y los paisajes inundados

Existen zonas especialmente sensibles a los cambios climáticos. Las islas Maldivas, los Países Bajos y algunos atolones del Pacífico han mostrado al mundo lo expuestos que están a un pequeño aumento de las temperaturas globales. Las imágenes que han surgido para representar esta fragilidad resaltan la iconografía de un mar amenazante que rodea las construcciones humanas que han robado espacio a los territorios inundables. Las imágenes de Peter Essick de las Islas Maldivas muestran un territorio en el que los espacios naturales han sido conquistados en su totalidad. La isla ha sido urbanizada totalmente. Esta imagen, que también se repite en el trabajo *Rising Sea* de George Steinmetz, se presenta como metáfora del mundo: la urbanización sin límites se revela extremadamente frágil y dependiente de los pequeños cambios en el sistema climático a través de una fotografía aérea. La mirada desde el cielo permite al fotógrafo George Steinmetz realizar un análisis más profundo en diferentes zonas del planeta que están amenazadas por el aumento del nivel del mar. Desde las costas de Florida, a los Países Bajos pasando por Filipinas Steinmetz se recrea en el contraste de las zonas urbanas que forman un mosaico caótico en contraposición con la masa azul, plana y calmada que espera su turno para reconquistar estos espacios.

Peter Essick

Maldivas

2013



George Steinmetz

IJsselmeer al norte de Amsterdam. De la serie risings sea

Sin fecha



Pero resultan más interesantes los trabajos que recorren diversos caminos expresivos más personales y que proyectan a través de la estética las frustraciones y preocupaciones del artista y por ende de la sociedad. Los paisajes inundados se han instaurado en la iconografía de diversos creadores que han generado paisajes pos-apocalípticos que sirven como ilustración de un futuro inmediato. Hay artistas que recrean mediante collages y montajes digitales los límites visuales entre ficción y realidad con escenas de ciudades sumergidas y territorios devastados por el agua. Los artistas inundan los rastros de una civilización que parece ha entrado en una fase de aceptación colectiva de lo inevitable. Algunas de las piezas de Aaron Hobson recurren a paisajes de destrucción en los que las costas conquistan lugares emblemáticos del hombre. Las aguas reconfiguran los espacios y nos trasladan a un futuro incierto.

Thomas Wrede también se interesa por la vinculación emocional del hombre con la naturaleza a través de una reflexión de los límites entre realidad y ficción en espacios naturales que dialogan con arquitecturas artificiales. Wrede crea mundos y escenas donde se mezclan lo idílico y lo catastrófico. En algunas de sus imágenes una calmada balsa rodea las construcciones que se reflejan en el agua.



Thomas Wrede

Bauruinen

2012



Aaron Hobson

Unorthodox de la serie My street view edition

2014

También otro grupo de autores ha realizado propuestas artísticas usando las predicciones matemáticas que establecen el nivel que podría alcanzar el mar en las costas. Aunque no son estrictamente fotográficos son destacables algunos proyectos: *Highwaterline* (2012) de la artista Eve S. Mosher, en el que pinta en las calles de Miami, la ciudad más expuesta de Estados Unidos, una línea que marca el punto en el que se encontrará la costa dentro de unos años; Daan Roosegaarde, en el proyecto *Waterlicht*, creó con proyecciones láser, una inundación virtual en Westervoort,

Daan Roosegaarde

Waterlicht

2015



Países Bajos. Más de 20.000 personas pudieron sumergirse bajo las aguas durante los días en los que la instalación marcó la cota que alcanzará en mar en un futuro cercano.

El agua, y por extensión las fuerzas de la naturaleza, son una potente herramienta estética que ha servido como base iconográfica para diversos autores. El artista español Pablo Genovés también ha explotado la estética apocalíptica de los espacios inundados. En sus series *Precipitados*, *Cronología del ruido*, *Antropoceno* y *Círculo vacío* los centros de la cultura europea quedan arrasados por el agua, la ruina y la destrucción. Es una confrontación de los templos de la cultura europea de grandes y lujosas arquitecturas con las fuerzas naturales que agreden estos espacios a modo de advertencia. Las texturas de las antiguas postales, recopiladas por Genovés, y los cuidados montajes digitales dotan a esta serie de un “ruido” mecánico, artificioso e industrial que generan una estética en la que se mezcla la tradición con la contemporaneidad. Los torrentes de agua asaltando los grandes palacios, los salones invadidos por la vegetación y los lujosos espacios arruinados por desiertos evocan a los temores más profundos de nuestra sociedad. La sociedad del riesgo se asoma a sus propios abismos y bucea en sus mitos catastróficos y apocalípticos. Pero la imágenes de Genovés consiguen convertir los ancestrales mitos en una llamada de atención sobre un futuro tan cercano como incierto. El imaginario colectivo creado alrededor del cambio climático aflora irrenunciablemente en la mente del espectador. La recuperación del espacio perdido por la naturaleza se realiza de forma violenta y en la mente del observador surgen las miles de imágenes aprendidas de los cada vez más frecuentes eventos climáticos violentos. Tifones, huracanes, tormentas tropicales, desbordamientos de ríos, inundaciones y severas sequías son cada vez más frecuentes y ya forman parte de todo un repertorio iconográfico que los artistas aprovechan.

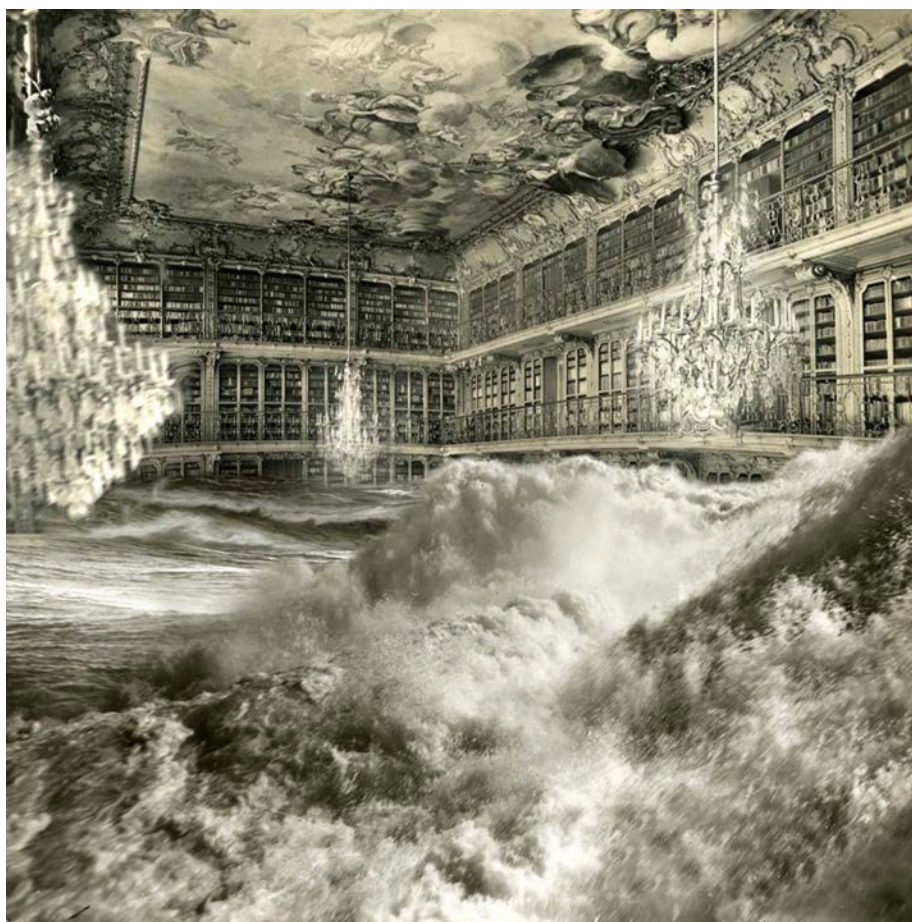
El artista Michel Kirch también recurre al blanco y negro para reflexionar sobre la inactividad del hombre ante el cambio climático. Del mismo modo que Mireya Masó se preguntaba sobre el tiempo necesario para que el ser humano perciba los amenazantes cambios climáticos, Kirch ahonda en la estética del desastre al que los hombres miran maravillados porque son incapaces de percibir sus amenazas. La obra de este

Pablo Genovés

Cosmology

2013

De la exposición El ruido y la furia, Sala Canal Isabel II. 2014



autor contrapone los pausados ritmos de la naturaleza con los poderosos intereses a corto plazo del sistema y reflexiona sobre los procesos de destrucción y reconstrucción que han protagonizado la historia de la Tierra. La visión del desastre de Kirch nos presenta diferentes personajes contemplando encandilados ante los cataclismos climáticos. La belleza, que forma parte de la armonía del universo, nubla la vista de unos observadores que quedan absortos ante la fuerza de la naturaleza. De nuevo se regresa a los valores estéticos del romanticismo con el uso de simbologías propias de esta época: el hombre frente a la naturaleza, las ruinas, los límites de lo conocido, la soledad, los lugares lejanos, la evasión, etc.

4.2 En busca del referente real: la nueva ruina contemporánea.



(izquierda)

Michel Kirch*New Deco*

Sin fecha

(derecha)

Caspar David Friedrich*Caminante ante un mar de
niebla*

1818

Poco a poco el planeta se está transformando en un territorio de extremos climáticos. Según los informes del IPCC los fenómenos climáticos extremos aumentarán en frecuencia y en intensidad.

“Desde aproximadamente 1950 se han observado cambios en muchos fenómenos meteorológicos y climáticos extremos. Algunos de estos cambios han sido asociados con influencias humanas, como por ejemplo la disminución de las temperaturas frías extremas, el aumento de las temperaturas cálidas extremas, la elevación de los niveles máximos del mar y el mayor número de precipitaciones intensas en diversas regiones” (IPCC 2014: 7).

Desde el punto de vista representativo existe una serie de autores que han pasado de las proyecciones virtuales y los montajes digitales a realizar proyectos fotográficos que muestran de manera directa que el cambio climático es ya una realidad. Estos proyectos se centran en documentar e interpretar los cada vez más frecuentes episodios climáticos extremos fruto del calentamiento global. Han generado una gama de propuestas creativas que se han basado en las fuerzas de la naturaleza para simbolizar el cambio climático. El desequilibrio del clima ha intensificado las sequías y las lluvias torrenciales. Estos eventos están generando, cada vez en mayor medida, las nuevas ruinas contemporáneas

La experimentada mirada del fotógrafo Gideon Mendel ha puesto su foco de atención en las posibilidades representativas y estéticas de las, cada vez más frecuentes, inundaciones. Sus proyectos: *Submerged Potraits*,

Floodlines, *Watermarks* y *The Water Chapters*, son una constatación del ahogamiento mundial. Las diferentes series son resultado de un amplio recorrido por diversas inundaciones a lo largo del planeta, que comenzaron en el año 2007 en Reino Unido y la India. Luego siguió el proyecto sobre las inundaciones de Haití (2008), Pakistán (2010), Australia (2011), Tailandia (2011), Nigeria (2012), Alemania (2013), Filipinas (2013), Reino Unido (2014), Brasil (2015), Bangladesh (2015) y Estados Unidos (2015). La serie *Submerged Potraits* es contundente y muestra a los damnificados por las inundaciones retratados con medio cuerpo sumergido y una mirada directa a cámara que desafía al espectador; diferentes personajes de diferentes países constatan que el cambio climático es un hecho. Estas imágenes “inundaron” las calles de París en el año 2015 dentro de los actos de concienciación de la XXI Conferencia Internacional sobre Cambio Climático.

Durante la realización de este extenso proyecto Mendel también ha buceado en otras dos líneas de trabajo. Por un lado en su serie *Water Marks* (2007-2015) recopila las fotografías dañadas por la inundación y rescatadas del interior de la viviendas, de las calles anegadas o de entre los escombros. Los retratos académicos, las fotos de las bodas, los eventos familiares o las fotos de estudio de barrio se transforman, al actuar el agua sobre los pigmentos y los elementos químicos, en alegorías abstractas de un feliz pasado, en un emblema simbólico de un ayer desdibujado ante un mañana incierto. También es destacable el proyecto *Flood lines*, en el que fotografía la línea que alcanza el agua durante las inundaciones. La nítida línea divide la imagen en dos, la realidad y su reflejo. Son fotografías donde el agua transforma el espacio en un potente símbolo sobre el tiempo y las emociones.

De manera recurrente el agua ha sido utilizada por los creadores como una herramienta simbólica. Por ejemplo, algunos de los espacios conceptuales en los que James Casabere reconstruye sus historias comparten la misma estética que los inquietantes interiores inundados de Mendel. Las inundaciones de ambos autores utilizan referentes iconográficos y conceptuales similares.



“El agua es una metáfora sobre el paso del tiempo. Habla de la temporalidad. Pero también habla de la emoción, de un exceso de emoción... de una intensa sensación que tal vez proceda del miedo a ahogarse. El movimiento del agua contiene también una sensación de desbordamiento tanto positivo como negativo” (JUAREZ 2001: 32).

Gideon Mendel

Submerged Portraits

2007-2015



(izquierda)

James Casebere

Pink Hallway #3

2005

(derecha)

Gideon Mendel

The home of John Jackson

Toll Bar Village near

Doncaster

June 2007

Efectivamente algunas de las imágenes que rondan el concepto del cambio climático otorgan al agua una función iconográfica que se ha asentado en las últimas décadas. Por ejemplo, ya en 1983, Richard Misrach realizó varias imágenes de las inundaciones en California. En una de ellas una gasolinera aparece anegada por las aguas, convirtiéndose en una metáfora de los problemas climáticos.

Las gasolineras, símbolo de nuestra sociedad de consumo, han sucumbido a ellas mismas: el combustible que emanan acabará transformado en gases de efecto invernadero que regresan en forma de lluvias torrenciales. Los enigmáticos paisajes de Misrach son una inquietante crónica de cómo la sociedad se precipita hacia un futuro incierto.

Richard Misrach

*Flooded Marina (Gas
Pumps), Salton Sea,
California*

1983



Susana Maruji recurre a la inundación como forma metafórica de la propia esencia del ser humano. Los diferentes personajes retratados por Maruji permanecen sumergidos en diversos paisajes. Los efectos estéticos del agua permiten a esta autora crear mundos oníricos de fantasía, al mismo tiempo que nos revela un miedo intrínseco a nuestro momento social. La inundación no sólo es un medio en el que expresar los sentimientos, sino que también nos habla de los riesgos de la sociedad actual.



Susanna Majuri

Polarbear. Sense Of Water

2009

4.3 las imágenes de la desecación

Mientras en unas zonas del mundo los fenómenos climáticos severos inundan la tierra en otras las profundas sequías hacen desaparecer mares enteros. El cambio climático es una dualidad que se revela con las cada vez más frecuentes lluvias torrenciales frente a intensas sequías.

Este hecho, unido a la intensa explotación de los acuíferos por parte de la industria intensiva agrícola y ganadera, está generando una serie de imágenes que se han transformado en icónicas para representar las negativas consecuencias del cambio climático.

Los suelos secos y resquebrajados, los procesos de desertificación, el avance de las reseca dunas y la desaparición de grandes masas de agua han conformado el imaginario en torno a la sequía producida por el cambio climático.



NASA

Mar de Aral

25 de agosto de 2000 - 19 de agosto de 2014

Carolyn Drake

Puerto pesquero de Moynaq.
Karakalpakstan, Uzbequistán

2013

De forma compartida muchos artistas recurren a elementos representativos de un cercano pasado de abundancia de agua. Las pequeñas embarcaciones y los grandes barcos abandonados en medio de un desierto simbolizan el rápido proceso de desecación en ciertas partes del mundo. Es recurrente en diversos autores el caso del mar de Aral,¹⁶ prácticamente desaparecido por el desvío de los recursos hídricos que lo alimentaban para la industria agrícola de Rusia. En este paisaje la retirada de las aguas han dejado toda una serie de vestigios de tiempos pasados. Los barcos varados en medio del desierto muestran el punto en el que se encontraba el antiguo puerto uzbeko de Muynoq 30 años atrás.

¹⁶ Ver conferencia de Bárbara Fluxá sobre la desaparición del mar de Aral y la captación de imágenes satelitales, “sobrevolar el lugar equivocado como estrategia de producción artística” 2016. Disponible en https://docs.google.com/presentation/d/1n2KG2_IMEk5ku9o8Zfu-ck_vfjQTfvEdpDL69WXz56U/pub?start=true&loop=true&delayms=10000&slide=id.g15502db945_1_9. Consultado en enero de 2017.

Del mismo modo la sobreexplotación del río Jordán ha reducido tanto su cauce que desde hace un tiempo sus aguas ya no llegan a desembocar en el Mar Muerto. Esta masa de agua, destino de multitud de turistas, ha reducido de forma considerable su volumen. En el trabajo realizado por



George Steinmetz

*Ruinas del Hotel Lido en
extremo norte del Mar Muerto*

2008

George Steinmetz los centros de ocio costeros aparecen abandonados, el mar se ha retirado y dejando los complejos turísticos muy retirados de la costa. De nuevo la iconografía de los espacios abandonados toman protagonismo como símbolo del cambio climático.

4.4 El huracán Katrina como referente visual

Es paradigmático el episodio del huracán Katrina, que supuso un choque con la realidad de los fenómenos climáticos severos en Occidente. Los caminos representativos de los diversos creadores han recorrido los territorios devastados después de que los focos mediáticos abandonaran la zona. Las imágenes de los medios de comunicación se afanaban por poner rostro al horror a través de las recurrentes imágenes de personajes ordinarios enfrentados a situaciones extraordinarias. Pero los artistas que han abordado este tema han establecido un proceso creativo que no encaja en los acelerados ritmos de una sociedad hiperconectada. La experiencia artística se genera en un deambular calmado por entre los

escombros de la sociedad de consumo que han colonizado súbitamente el espacio. Una vez que las aguas se retiraron el paisaje se transformó en un basural fruto de un sistema hiperconsumista. Una maraña de objetos descontextualizados llamó la atención de algunos artistas que vieron en este caos de deshechos la causa del desastre. Como defiende Chris Jordan:

*“Hay pruebas que sugieren que Katrina no fue un evento completamente natural, como un terremoto o un tsunami. La extraordinaria severidad de la temporada de huracanes de 2005 puede estar relacionada con el calentamiento global, fenómeno al que América contribuye de forma definitiva a través de nuestras prácticas industriales y del consumo desproporcionados. Nunca antes las consecuencias de nuestro consumo se han revelado de forma tan clara [...]. La pregunta que surge en mi cabeza es, en cierto grado, si todos somos responsables”.*¹⁷

Estéticamente esta responsabilidad se traduce en un catálogo de imágenes que muestran lo efímero del bienestar humano a través del consumo de objetos. Los trabajos de Chris Jordan (*Katrina's Wake*, 2005), Mitch Epstein (*American Power*, 2005), Robert Polidori (*After the Flood*, 2005) y James Balog (*Tectonics—Natural & Human* 2005-2010) son una colección de imágenes apocalípticas que ejemplifican las consecuencias del cambio climático. Los espacios vacíos de presencia humana dotan a las imágenes de una misteriosa quietud. Esto obliga al observador a interpretar lo que está viendo a través de las cosas que sus habitantes abandonaron. Los objetos simbólicos de la sociedad de consumo aparecen descontextualizados, sujetos por árboles que han resistido al huracán y medio sumergidos por el agua que retoma los territorios pantanosos

17 Traducido de la web del Autor: “here is evidence to suggest that Katrina was not an entirely natural event like an earthquake or tsunami. The 2005 hurricane season's extraordinary severity can be linked to global warming, which America contributes to in disproportionate measure through our extravagant consumer and industrial practices. Never before have the cumulative effects of our consumerism become so powerfully focused into a visible form, [...]. The question in my mind is whether we are all responsible in some degree”. Disponible en <http://www.chrisjordan.com/gallery/katrina/#about> Recuperado en septiembre de 2014.



Chris Jordan

Nevera en un árbol cerca de Port Sulphur. De la serie Katrina's Wake

2005



Mitch Epstein

American Power

2005

que fueron desecados. Los interiores de las casas se llenan de recuerdos de sus habitantes; los muebles, los libros y las fotografías hablan de una vida detenida en un instante.

Los coches abandonados se amontonan en las calles arrasadas por el paso del Katrina; el icono del capitalismo estético, concebido como la creación suprema del consumo de masas y efigie del valor simbólico,

Robert Polidori

After the Flood

2005



pierde su aura mágico marcado por la impronta del agua. Las líneas que marcan el nivel de las aguas sobre la chapa de los coches imponen la huella de la naturaleza sobre la sociedad de consumo.

Las nítidas imágenes de Jordan, Epstein, Polidori y Balog recuerdan a los escenarios apocalípticos de la recurrente ciudad abandonada de Pripyat cerca de la central nuclear de Chernobil,¹⁸ a las ruinas industriales de la ciudad de Detroit¹⁹ o a los restos de la especulación inmo-

18 Son destacables los trabajos del propio Robert Polidori *Zones of exclusion, Pripyat and Chernobyl*. Andrej Kremenschouk con *Chernobil Zone I* y *Chernobil Zone II*. Nadav Kander con el proyecto *Chernobil, Half Life* y Gred Ludwig con el extenso trabajo recopilado en *The Long Shadow of Chernobyl*. También es necesario resaltar el trabajo de Jane & Louise Wilson sobre las instalaciones abandonadas de Atomgrado en su proyecto *Atomgrad (Nature Abhors A Vacuum)*.

19 La ciudad de Detroit se ha transformado en un icono del capitalismo fallido. El cierre de la industria del motor supuso el declive de toda una ciudad. La estética de la ruina contemporánea queda reflejada en la serie *The ruins of Detroit* de Yves Marchand y Romain Meffre y en una parte del extenso trabajo *Oil* de Edward Burtysky.

**James Balog***Tectonics—Natural & Human*

2005-2010

biliaria en España.²⁰ Estos vestigios reflejan el gusto de la fotografía por los espacios arruinados donde se evocan multitud de metáforas sobre los miedos de las sociedades posindustriales.

La ruina contemporánea habla de la ineptitud humana, consecuencia del consumo desmedido. Las ruinas son reflejo de las capacidades, aspiraciones y fracasos de una sociedad. Cada sociedad tiene sus propias ruinas que emanan de una determinada cultura, un desarrollo tecnológico, una distribución de la riqueza, en definitiva de una forma de entender la vida. Por lo tanto, en las ruinas de las sociedades contemporáneas reverberan los valores de un sistema hiperconsumista.

Las proyectos que hemos analizado son la constatación de que los cambios ya se están produciendo y de manera intensa. Hemos visto de qué manera el hielo y sus diversas representaciones se han transformado en un referente de cambio climático. La desaparición de las grandes masas heladas de los polos, el derretimiento de los glaciares, el hielo

20 Esta temática ha sido extensamente desarrollada por diversos artistas, pero son tres los trabajos que han destacado en este aspecto. Por un lado el proyecto de Julia Schulz-Dornburg: *Ruinas Modernas, una topología del lucro* y el extenso proyecto *Nación Rotonda* del colectivo formado por Miguel Álvarez, Esteban García, Guillermo Trapiello y Rafael Trapiello o el trabajo *Spain de* Jürgen Nefzger.

fragmentado, los grandes icebergs a la deriva y el esfuerzo de la industria turística alpina por alargar la agonía de la nieve en las montañas nos muestran un presente desolador. Estamos asistiendo al fin de un sistema climático que estaba regulado por las grandes extensiones heladas. Los riesgos a los que la sociedad se enfrenta recuperan los sentimientos románticos que ocuparon el mundo de las representaciones en el siglo XIX. Se recupera la iconografía de una naturaleza amenazante que intenta retomar su protagonismo perdido, el hombre se enfrenta a las fuerzas naturales, la ruina contemporánea vuelve a una posición privilegiada, los lugares fronterizos nos recuerdan que aún formamos parte de un mundo por descubrir y los paisajes despoblados se muestran como espacios de evasión y al mismo tiempo como los últimos territorios por conquistar.

CONCLUSIONES

Al comienzo de esta tesis nos proponíamos analizar la construcción de la sostenibilidad a través de la fotografía. Partíamos de la siguiente hipótesis: el sistema de consumo estaba realizando la transición hacia el desarrollo sostenible más en el plano de las representaciones que en los procesos productivos. Pretendíamos estudiar las propuestas artísticas que analizan nuestra relación con el medioambiente y ver de qué manera se representan los excesos del capitalismo artístico para poder compararlas con las representaciones del desarrollo sostenible construido desde la sociedad de consumo.

Hemos constatado la dificultad de establecer una sola definición del concepto de sostenibilidad y observado cómo cada sector la amolda a la defensa de sus propios intereses. El modelo de consumo imperante defiende el concepto de desarrollo sostenible como un nuevo camino para mantener el crecimiento y el flujo de la economía capitalista. En cambio, desde una perspectiva ecológica, se afirma que la sostenibilidad se conseguirá a través de la cooperación entre todos los elementos de una forma igualitaria, solidaria e inclusiva, donde se recupere la conexión con la naturaleza y se establezcan flujos circulares de materia y energía. Es decir, es necesario construir una sociedad con el ecosistema como base.

En esta investigación nos topamos con la dificultad de establecer una metodología en el análisis de las imágenes ligadas a la sostenibilidad. La fotografía y la sostenibilidad son espacios tremendamente amplios y maleables según la perspectiva desde la que se analicen. A primera vista parecía difícil crear un orden en el gigantesco universo representativo que en las últimas décadas se había construido en torno a la sostenibilidad. Como es obvio, todo el mundo desea un futuro sostenible, desde el empresario que busca la sostenibilidad en el lucro de su negocio hasta el ecologista que busca la sostenibilidad en el equilibrio de los ecosistemas. Pero naturalmente unas sostenibilidades entran en conflicto con otras: o el sistema es sostenible desde una concepción capitalista o es sostenible desde una concepción ecosistémica.

Hemos observado la imposición de un pensamiento único global en el que la economía toma un protagonismo absoluto por encima de cualquier otro ámbito de la vida. Por lo tanto, han sido las propias dinámicas económicas de la sociedad de consumo las que nos han brindado la estructura para analizar las representaciones de la sostenibilidad. Seguir la pista del capital nos ha permitido estructurar el esquema de análisis que establezca un orden en las representaciones de la sostenibilidad.

Por un lado, hemos constatado la reconstrucción estética del capitalismo a través de la nueva economía verde, viendo de qué manera la imagen de la sostenibilidad capitalista se ha apropiado del discurso de la esperanza y la utopía de un mundo mejor. Y por otro, hemos observado cómo los trabajos fotográficos se han estructurado en torno a las propias dinámicas del sistema de consumo.

Pudiera parecer, a primera vista, un defecto en el diseño de esta tesis, que una investigación que buscaba analizar las representaciones de la sostenibilidad se haya centrado en el análisis de la estética de los procesos insostenibles. Pero de manera apabullante los centenares de proyectos analizados nos han revelado una profunda preocupación por las consecuencias para el medio ambiente y para las personas del modelo de consumo actual. Son escasos los proyectos que se han interesado por las alternativas que se proponen al sistema de consumo.

7.1 Conclusiones del análisis de las representaciones de la sostenibilidad creadas desde el sistema de consumo

Después de analizar las representaciones que surgen del sector empresarial en comparación con las que emanan del mundo artístico, la estrategia representativa del capitalismo parece clara: mientras la cultura popular consume obras que transmitan destrucción, devastación, desolación, ruina, estrago, aniquilamiento, demolición, destrozo, exterminio, desgracia, catástrofe y cataclismo, el *capitalismo verde* edificará de forma paralela la imagen de un futuro esperanzado, optimista, de ilusión, donde el desarrollo sostenible transmita confianza, seguridad y certidumbre en el sistema.

Pero el optimismo lanzado por los medios al servicio del sistema produce una constante frustración ya que no se experimenta de manera directa y cercana. Es necesario recurrir a las herramientas virtuales para alcanzar la felicidad capitalista produciendo un mayor distanciamiento de los ritmos del medioambiente y reforzando la sensación de riesgo como un valor constante de las sociedades posindustriales. En consecuencia, las representaciones que surgen en este contexto se ligan a la emoción, a los sentimientos, a la evasión y al culto del individuo a través de la iconografía de la ruina, la destrucción, los lugares remotos y fronterizos de una industria amenazadora y de una naturaleza agredida.

Es el sector industrial y financiero el que subvenciona y premia la imagen catastrófica del modelo económico actual y al mismo tiempo construye los cimientos de la nueva iconografía del desarrollo sostenible. Por lo tanto concluimos que:

a) Existe una intensa disonancia entre las representaciones de la nueva economía verde y la imagen de la sostenibilidad desde el universo artístico.

El capitalismo se ha puesto al frente de una revolución social que necesita un horizonte representativo que ofrezca una alternativa positiva a la visión pesimista que la realidad exhala. Es el sector empresarial, sobre todo el energético y el de la automoción, el que está creando la representación del concepto “otro mundo es posible”. De alguna manera el discurso utópico está siendo secuestrado por los procesos industriales que vocean las representaciones de la responsabilidad social de las corporaciones como la lozana ética de la nueva economía.

Las imágenes derivadas del sistema de consumo se han apropiado de los valores estéticos que representan la relación afectiva con el paisaje. Cualquier acción, por pequeña que sea, que suponga una mejora ecológica en los procesos productivos se asocia a la iconografía de la naturaleza y a los valores de la sostenibilidad.

b) La iconografía del capitalismo verde se caracteriza por la fitofilia e hidrofilia.

Las imágenes que se construyen dentro de la economía verde están creando una concepción de lo ecológico que choca contra los valores de la sostenibilidad. Las grandes industrias de la energía, la automoción, las finanzas y la alimentación tienen la capacidad de controlar el discurso simbólico que llega a través de las pantallas. Los paisajes que se presenten como sostenibles serán los paisajes que el público demandará en el futuro: si la representación de estas ideas se liga a los conceptos de fitofilia, hidrofilia y seguridad, el público asociará la sostenibilidad y la ecología al verde, a la abundancia de recursos hídricos y a paisajes previsibles, elementos que están ausentes en multitud de ecosistemas. Presumiblemente y ante el aumento de la temperatura global los colores ligados a la fitofilia y la hidrofilia, el verde y el azul, se transformarán, más que nunca, en los colores que tintan las representaciones del lujo. Hemos observado de qué manera la iconografía de los espacios urbanos de las clases más pudientes a nivel global se vincula a la ostentación de poseer agua en abundancia. La estética de los campos de golf en las zonas más áridas y los jardines privados transfigurados en vergeles paradisíacos se ha convertido en la representación de la opulencia.

Un paisaje en equilibrio ecológico no tiene por qué ser verde, pero claramente las grandes multinacionales energéticas, causantes de muchas de las emisiones de gases de efecto invernadero, se están apropiando de los colores de la naturaleza para construir su imagen de marca. El azul, el verde y el amarillo forman parte de la identidad cromática corporativa de muchas empresas transnacionales.

De forma paralela, la fotografía que reflexiona sobre la sostenibilidad muestra las consecuencias del capitalismo artístico, descrito por Lipovetsky y Serroy, en su intento de renovar la estética de los procesos productivos y de consumo. Anunciábamos al principio de esta tesis de qué manera el capitalismo artístico explicaba el creciente interés de la fotografía por representar la teatralización de los valores del derroche capitalista. La reestructuración del sistema a través del nuevo capitalismo artístico se demuestra por el profundo interés que muchos autores han demostrado con proyectos sobre el derroche de energía, recursos y

mano de obra que ha supuesto algunas obras faraónicas de la actualidad. Los artistas han retratado esta estética del despilfarro con la desconfianza del que se sabe retratista de un mundo efímero que dejará de existir.

Pero el sistema, a través de sus representaciones, sigue insistiendo en la necesidad de hacer una transición hacia la economía verde, por lo que la sociedad de consumo ha entrado en una especie de esquizofrenia cultural en la que conviven la sostenibilidad y el exceso por el exceso. Los productos ecológicos se venden en establecimientos decorados suntuosamente, los grandes vergeles que alimentan la sociedad del espectáculo se riegan con agua reciclada, los campos de golf se unen a la moda sostenible usando coches con placas solares y se planifican en medio del desierto lujosas eco ciudades que rebosan alta tecnología, eficiencia energética y verdes paseos con modernos sistemas de transporte eléctrico.

c) El sistema de consumo crea un simulacro de sostenibilidad.

El alegato industrialista se aprovecha de la imagen como herramienta comunicativa ubicua para simplificar el discurso iconográfico de la sostenibilidad. La complejidad de los ecosistemas naturales se sintetiza a través la idea de *bit* en la era de la información: encendido o apagado, bueno o malo, sostenible o insostenible. Esto produce una profunda simplificación de las complejas relaciones entre todos los elementos que conforman un ecosistema. El desarrollo sostenible, entendido desde la economía de mercado, emana de una sociedad dominada por el optimismo utópico basado en las tecno-ciencias.

La representación del desarrollo sostenible es una nueva ficción virtual que el sistema de consumo irradia para poder seguir creciendo. El desarrollo sostenible, visto desde dentro del sistema, no implica un cambio en las estructuras de valores en la relación del hombre con la naturaleza. La industria se ha puesto un traje verde para seguir caminando hacia su autodestrucción. Se debería hablar de sociedad ecológica, no sólo sostenible.

Los proyectos artísticos analizados muestran un mundo inundado por valores y procedimientos en los que no hay ningún indicio de transición hacia un futuro sostenible.

La sostenibilidad implica un cambio cultural muy profundo que choca con los principios del desarrollo constante que el sistema precisa. El crecimiento infinito que el modelo económico imperante propone se redecora con las representaciones de la sostenibilidad sin cambiar su esencia: la necesidad de consumir sin límite. La idea del decrecimiento como alternativa derriba los pilares fundamentales de un sistema que pretende seguir desarrollándose bajo el capitalismo verde.

La promoción de la fotografía, por parte del sistema capitalista, como una herramienta de documentación, como la evidencia de una realidad dramática que hay que denunciar, como una prueba irrefutable de la acción del hombre contra la naturaleza demuestra el andamiaje que aún soporta los valores de la modernidad. Los mismos valores culturales que defienden que la realidad se puede capturar y entender a través de una imagen fotográfica son los que justifican el derecho inalienable de la humanidad, por encima de cualquier otra especie, de disponer de la naturaleza. En ambos casos prevalece el derecho de poseer: acopiar fotografías de paisajes naturales y de animales salvajes transforma el medioambiente en algo propio, en un objeto privado y en una pieza que se atesora para disfrute del individuo.

El análisis de los diferentes proyectos revelan la desaparición de la naturaleza salvaje. Las reservas naturales se han transformado en escaparates donde poder capturar las últimas imágenes de un mundo en desaparición. Son grandes dioramas a los que viajar para regresar con una foto-trofeo que nos acredita como poseedores de algo que pronto ya no existirá. Glaciares y elefantes, selvas y lince se convierten en el recuerdo de un mundo en desaparición.

7.2 Conclusiones del análisis de las representaciones de la sostenibilidad desde una perspectiva artística

El análisis de las representaciones en torno a la sostenibilidad nos ha permitido establecer un amplio panorama de las estrategias artísticas de la fotografía contemporánea. Los elementos iconográficos que giran en torno a la idea de sostenibilidad están presentes, de forma consciente o inconsciente, en multitud de proyectos fotográficos.

Una vez aceptada la idea de que la fotografía contemporánea ya se ha liberado la carga referencial y que el fotógrafo tan solo utiliza un determinado referente lumínico para construir un pensamiento a través de la estética fotográfica, hemos detectado de qué manera la temática de la sostenibilidad ha recuperado con fuerza la capacidad que este medio tiene de reproducir documentos verosímiles. En general, las imágenes se muestran como evidencias creíbles de las profundas transformaciones de nuestro entorno; los fotógrafos, conscientes del poder representativo de la imagen, construyen bajo una mirada estética fotografías que muestran una terrible realidad, una idea de urgencia.

La fotografía en sí no es nada si no se interpreta bajo unos parámetros culturales. Las imágenes de los desastres climáticos no tendrían ningún efecto sobre la sociedad sin una cultura de la sostenibilidad y una sensibilidad hacia el ecologismo. Los fotógrafos que toman como base de su trabajo la sostenibilidad y la denuncia de los excesos del sistema suelen tener un perfil activista y los proyectos fotográficos se enmarcan dentro de un proyecto personal más amplio y que incluyen campañas de concienciación, recaudación de fondos, proyectos de investigación y colaboración con el mundo científico.

Se crean una serie de vectores conceptuales que van de lo racional a lo orgánico, de lo predecible a lo desconocido, de lo matemático a lo místico, de lo mezquino a lo sublime, de lo nuevo a la ruina y de lo industrial a lo natural. Las actuales tendencias en la fotografía relacionada con la sostenibilidad revelan la contraposición entre la estética racionalista de los procesos capitalistas y las formas orgánicas de la naturaleza.

El proceso de investigación nos ha llevado a extraer una serie de características generales en las representaciones de la sostenibilidad desde una perspectiva artística:

a) Uso de la estética cenital: la característica fundamental en muchas de las representaciones de la sostenibilidad es la toma cenital. Se ha implantado una toma aérea para describir los excesos del sistema de consumo, los vertidos tóxicos, las emanaciones de gases nocivos, la urbanización desmedida, los abusos de los modelos agrícolas y ganaderos, los ultrajes de los sistemas extractivos y las consecuencias del calentamiento global. En definitiva, se representa la batalla entre el ser humano y la naturaleza.

El artista se posiciona como un espectador externo que observa desde la distancia un cuerpo enfermo. Queda implícita en la estética cenital la idea de que la humanidad ha comenzado a abandonar el planeta. Los artistas han empezado a observar la Tierra como refugiados que intentan captar las últimas imágenes del territorio del que se ausentan. Efectivamente la popularización de la toma cenital en las prácticas artísticas coincide con la popularización del pensamiento ecológico. Las imágenes espaciales de la Tierra de los años 70 fueron el inicio de las representaciones de la evacuación planetaria: al mismo tiempo que se toma conciencia de los problemas medioambientales se empieza a buscar alternativas fuera de la Tierra.

Las imágenes del territorio extendidas por la estética de *Google Maps* ha sustituido la iconografía de la Tierra que hasta ahora construía el imaginario colectivo: el frágil planeta azul que en la década de los setenta se empezó a fotografiar desde el espacio ha sido reemplazado por un enorme mosaico de imágenes captadas desde el aire. Los fotógrafos aéreos que toman sus imágenes desde aviones, helicópteros, globos y ultraligeros van siendo sustituidos por cámaras instaladas en satélites y drones que registran la superficie de la Tierra de forma automática con algoritmos matemáticos.

Los nuevos discursos posfotográficos se nutren de estas imágenes automatizadas para generar nuevas representaciones. Las cada vez mayores resoluciones de imagen permiten transformar la superficie terrestre en billones de píxeles en forma de fotografías. Algunos artistas se han transformado en detectives de las herramientas de geoposicionamiento global, en cazadores de píxeles que representan el modelo de consumo.

La apropiación, la manipulación, la remezcla y el retoque digital están generando nuevos códigos representativos que se aprovechan de la carga de verosimilitud de las herramientas de mapeado digital. El análisis de las imágenes satelitales a través de la red permite descubrir un mundo esquilado y amenazado por la acción del hombre. Las representaciones que surgen de esta forma de interpretar el paisaje posfotográfico refuerzan la sensación de bidimensionalidad del espacio y hacen hincapié en las formas abstractas características de la toma cenital.

b) Pixelización del paisaje: la racionalización del paisaje puesto al servicio de los intereses humanos revela un territorio cuadrículado en una trama de píxeles. En los epígrafes analizados aparece la geometría de los territorios del ser humano contrapuesta a lo orgánico de la naturaleza. Las representaciones de los paisajes urbanos, la minería, la agricultura, la ganadería y los procesos extractivos revelan que la geometrización del espacio responde a una lógica capitalista. Los elementos naturales se insertan en líneas y cuadrículas que se puedan medir, evaluar, predecir y valorar. El sistema necesita de paisajes predecibles y computables donde la naturaleza queda supeditada al cálculo del beneficio económico. En cambio, la sostenibilidad y el equilibrio ecológico se liga a paisajes orgánicos donde prima lo anárquico y desordenado.

Las prácticas artísticas muestran una imagen de la naturaleza racionalizada y ordenada para maximizar su rentabilidad, transformando los espacios naturales en espacios productivos al servicio de los intereses de la especie humana.

Los proyectos artísticos revelan de qué manera se ha impuesto el tempo de producción capitalista al tempo de la naturaleza. Las imágenes representan la racionalización en la explotación de la naturaleza a través de la línea, las parcelaciones cuadrículadas, los sembrados circulares y los paisajes simétricos frente a las estructuras orgánicas de los campos oriundos. Se hace hincapié en las líneas fronterizas que se crean entre los paisajes explotados y los territorios naturales, entre las cuadrículas simétricas y las sinuosas formas de los espacios vivos.

c) La imagen de las cicatrices de la Tierra: Las imágenes de los proyectos artísticos que han reflexionado en torno a la sostenibilidad revelan una profunda agresión a los ecosistemas naturales.

La fotografía se encuentra claramente en una fase de denuncia de los procesos industriales, que están arruinando el equilibrio ecológico y provocando la sexta gran extinción. La transición hacia una sociedad sostenible y ecológicamente equilibrada está pasando por una etapa que profundiza en el conocimiento de los cambios que se producen en el mundo y conciencia sobre la urgencia de tomar medidas.

El arte reconoce la cuestión de los límites y muestra las consecuencias de los excesos del sistema. El mundo de la imagen está reflexionando y analizando los patrones de comportamiento que revelan una senda que camina en dirección contraria a la sostenibilidad. Pese a que el discurso de la búsqueda de equilibrio con el medio, el respeto a la naturaleza y la solidaridad se ha transformado en un mantra del industrialismo, los trabajos de los diferentes creadores de la imagen nos muestran un mundo en el que la batalla entre ser humano y naturaleza es total. Las imágenes revelan un choque frontal entre las estructuras de los procesos productivos capitalistas y los ecosistemas naturales.

d) Acumulación: Están muy presentes las prácticas artísticas que reflexionan sobre la obsesión por el consumo fugaz de objetos de bajo coste. La idea de libertad que emana del neoliberalismo se basa en la capacidad de elección entre los miles de objetos que el sistema ofrece para el consumo, pero las imágenes de los artistas revelan un mundo homogeneizado y estandarizado que delatan un universo de objetos superfluos en cuya esencia está el nacer para ser desechados. Existe un gusto estético por la acumulación, las imágenes muestran composiciones caóticas y ordenadas que en definitiva descubren el inasumible nivel de consumo. Los cada vez más grandes, ostentosos y petulantes centros de consumo se transforman, ante los ojos de los artistas, en unos enormes almacenes de desechos. Son inmensas fábricas de desperdicios que dan respuesta a las necesidades efímeras de la sociedad líquida que acelera sus pasos sin un rumbo establecido.

e) La basura como estrato de la era del antropoceno: La basura se ha transformado en un referente estético esencial para las representaciones de la sostenibilidad. Multitud de proyectos artísticos que trabajan con la imagen de la basura revelan que la economía circular, de momento, es una ficción. En las últimas décadas los trabajos en torno a la basura han aumentado considerablemente y los desperdicios se han convertido en una parte esencial del imaginario artístico.

La iconografía de la basura evidencia la saturación de los sumideros naturales: ríos, mares y océanos están colmados de restos plásticos y las ciudades crecen sobre sus propios despojos. Existe un marcado interés por desvelar cómo los paisajes del desperdicio ocupan ya toda la superficie del planeta. La fotografía evidencia restos de la civilización de consumo en los lugares más remotos, denominados vírgenes equivocadamente.

Analizando la iconografía del desperdicio hemos detectando, por un lado, el gusto por la estética del objeto desechado, recuperado y catalogado como objeto artístico. Por otro lado, hemos comprobado cómo los paisajes naturales de la pintura tradicional se han revelado como referencia estética en la representación del desperdicio. Los paisajes montañosos románticos se representan ahora con despojos y bazofias; las suaves colinas de los territorios predecibles se levantan a base de cochambres y excrementos; los escarpados lagos de aguas cristalinas son sustituidos por inmundicias en estado líquido y las ruinas de pasados esplendorosos se reinterpretan con los escombros del fulgor industrialista.

f) Emisiones tóxicas: Los oscuros, melancólicos y plumizos cielos que poblaban el arte del siglo XIX son sustituidos por densas humaredas, columnas de humo. Las imágenes contemporáneas recuperan la idea de falta de futuro a través de la representación de paisajes donde el horizonte desaparece ante una espesa capa de niebla tóxica o la presencia constante de referentes industriales. Las humeantes chimeneas y torres de refrigeración son una iconografía que se repite de manera constante en las representaciones de la sostenibilidad.

Los paisajes de los excesos del sistema de consumo son exclusivos de nuestra época. Nunca antes se había asistido a una producción tan colosal de desperdicios: los paisajes tóxicos forman parte de nuestro entorno desde que nacemos y estamos acostumbrados a ellos. De manera subconsciente se han adaptado los valores estéticos de los paisajes tradicionales a la realidad de nuestro territorio.

g) La imagen de la ciudad global: La uniformidad de los paisajes urbanos delatan una estandarización cultural global. Durante el proceso de investigación hemos apreciado que las representaciones de los modelos urbanos de las últimas décadas revelan una pérdida de la cultura local en pos de una cultura homogeneizada bajo los valores de la sociedad de consumo. Hemos observado cómo la estética urbana del capitalismo se ha exportado al mundo entero y se ha transformado en un potente punto de interés en los proyectos de multitud de artistas. Las mismas imágenes se pueden encontrar en diferentes culturas y territorios lejanos.

Los proyectos artísticos han girado básicamente sobre dos ejes: el análisis de la estética de la urbanización para el consumo y la imagen de la urbanización para la producción. Los fotógrafos nos muestran de qué manera la creciente desigualdad y la concentración de la riqueza en una parte de la población genera un paisaje urbano que se ha especializado en el consumo. Es el modelo californiano, de casa independiente, jardín y garaje que requiere de enormes extensiones de terreno, de grandes infraestructuras y abundantes recursos hídricos. Los proyectos artísticos hacen hincapié en la aparición de los mismos paisajes en diversas partes del mundo, que acogen a las clases más privilegiadas.

Por otro lado, diversas aproximaciones artísticas han analizado los sistemas urbanos que acogen a la masa trabajadora necesaria para mantener el flujo constante de objetos a las clases consumidoras. Las imágenes se centran en reforzar la idea de masificación y hacinamiento. Son barriadas que crecen en altura y que estandarizan la imagen del barrio obrero a nivel global, que explotan la estética de la masificación y del anonimato.

El capitalismo artístico da la espalda a los procesos ecológicos ya que sólo tiene en cuenta la puesta a disposición de los consumidores la nueva estética del dispendio. Las ciudades espectáculo y el modelo urbano californiano han inundado el mundo con una estética al servicio de la venta de ilusiones, la lógica de centro comercial se ha extendido a las ciudades. La opulencia estética, la representación constante de la vida-espectáculo, las edificaciones del exceso y la teatralización del territorio transforma cualquier nuevo espacio contemporáneo en un lugar para el consumo.

h) El hielo como referente del cambio climático: La búsqueda romántica de los lugares amenazantes, mares tempestuosos y paisajes sepulcrales están presentes en los proyectos que han buscado en las zonas polares el referente iconográfico del cambio climático. El calentamiento global es percibido como la principal amenaza de un futuro sostenible, idea que queda reflejada en el creciente interés de multitud de artistas por buscar en los paisajes helados la representación de los espacios fronterizos como los últimos reductos no intervenidos.

El deshielo está descubriendo formaciones que llevaban ocultas miles de años y que ahora emanan del subsuelo helado, transformándose en un referente para muchos proyectos artísticos. Quizá es en este plano en el que mejor se aprecia la idea del artista embelesado ante la belleza del desastre. En general, sienten una potente atracción estética por la inmensidad del cataclismo. Las seductoras formas de la calamidad climática conforman la base de la iconografía del cambio climático. Los inmensos icebergs desprendidos de la masa polar se han convertido en las nuevas esculturas que homenajean el cortoplacismo de una sociedad consumista. Las imágenes erigen a estos mastodontes de hielo como efímeras representaciones del futuro inmediato de la humanidad: una talla que ha tardado milenios en formarse se deshace vertiginosamente ante los ojos de un espectador impotente. El fotógrafo se convierte en una melancólica figura romántica que contempla el vacío que se resquebraja ante él.

La búsqueda de espacios aún inmunes a los efectos del consumo ha enarbolado los paisajes primigenios, aún sin colonizar, como referentes iconográficos artísticos. Islandia y Groenlandia son la imagen de tierra

virgen y original. Son espacios aún no violados, pero en los que se dan los primeros síntomas de agresión. Se han convertido, sin serlo, en la representación de la naturaleza en estado puro, un territorio por conquistar.

i) Estética del desastre: En las diferentes áreas que hemos analizado se reitera la alusión a la belleza estética del desastre ecológico. Los vertidos tóxicos de las extracciones mineras, las emisiones de gases contaminantes, los paisajes del desperdicio, los espacios deforestados, los vertidos de hidrocarburos y la urbanización desmedida generan paisajes donde los ritmos cromáticos, las repeticiones, las abstracciones de las tomas cenitales, los volúmenes cambiantes y la armonía de las formas crean un atractivo campo estético que los artistas investigan moviéndose entre la admiración y la desilusión, entre la fascinación y el estupor. Lo terriblemente bello de los territorios tóxicos ha hipnotizado a los creadores que observan la destrucción paralizados.

De alguna manera este modo de acercarse a la estética del desastre muestra la reafirmación del yo humano que se revela contra los mitos de su origen divino. Todo lo que aleja al hombre de la naturaleza tiene una potente carga atractiva que descubre los valores que surgen de la modernidad. El control de la naturaleza nos hace dioses, destruir nuestro entorno es reclamar el protagonismo del individuo ante lo divino. Muchos de los textos que acompañan los proyectos analizados muestran esta dualidad: el artista es consciente de la destrucción del medio ambiente y por lo tanto de su propia autodestrucción pero al mismo tiempo queda obnubilado ante la belleza del apocalipsis. La atracción por las aberraciones de la naturaleza genera una especie de “Síndrome de Estocolmo” hacia los paisajes tóxicos. La propia naturaleza de los procesos industriales del modelo capitalista destruye y afea el paisaje, rompe la armonía natural y deshace el equilibrio compositivo del entorno natural. Pero los artistas siguen irremediablemente buscando la armonía en la estética de los desperdicios, la decadencia, la ruina y la contaminación.

Dentro de esta búsqueda de los valores armónicos en el paisaje contemporáneo es clara la incorporación de elementos que evidencian los modos de vida contemporáneos. Hemos encontrado cómo de forma reiterada los horizontes fotográficos se ven salpicados por la presencia

constante de chimeneas, torres de refrigeración y construcciones industriales. Estas estructuras que representaron el éxito del desarrollo se han convertido en un símbolo de la agresión al medio ambiente.

j) Iconografía del Land Art. Los paisajes que nos muestran los proyectos que han trabajado en torno a la extracción de materias primas, los territorios tóxicos y los procesos industriales agrícolas y ganaderos han adquirido algunos aspectos característicos en la estética del *Land Art*. El interés de este movimiento por las fuerzas alteradoras del entorno natural queda empañado ante el poder transformador de los sistemas industriales que reconfiguran el paisaje.

Los principios ecológicos con los que se desarrolló el movimiento artístico a partir de los años setenta pretendían poner en valor un arte que saliera del mercado de las galerías y regresara a la esencia de la tierra. Las acciones estaban encaminadas a reflexionar sobre las relaciones entre el hombre y su entorno, la construcción cultural del paisaje, el expolio organizado de la naturaleza y el territorio fracturado. Las acciones eran documentadas con fotografías que mostraban las intervenciones en el paisaje.

Cuatro décadas después de las primeras obras de *Earth Art*, los movimientos de tierras, los círculos dibujados en paisajes yermos, la intervención del espacio con figuras geométricas, los cúmulos, los huecos y los espacios envueltos con materiales artificiales forman parte de la representación que los artistas de la imagen hacen de los procesos industriales. Los resultados estéticos del *Land Art* han sido apropiados por la estética del desastre de los excesos del sistema. Las minas transforman intensamente el paisaje, los detritos de las mismas crean nuevos paisajes montañosos, la ganadería transforma el territorio natural en espacios geometrizados, la agricultura maximiza su producción con vergeles circulares en paisajes yermos, las montañas se vacían y la orografía se plastifica con infraestructuras visibles desde el espacio.

Las líneas fronterizas que se marcaban con intervenciones en el paisaje se han convertido en muros reales que dividen y aíslan los territorios. Los dibujos lineales sobre plantaciones o diversos territorios han quedado empañados por la geometrización de los territorios agrícolas

industrializados. Los desplazamientos y amontonamientos de cientos de toneladas de tierra parecen menguar ante las extracciones de las minas a cielo abierto o las inmensas extensiones arrasadas para extraer las arenas bituminosas en Canadá. Los proyectos en los que se cubría con tejidos artificiales la orografía del territorio se achican ante las extensiones kilométricas de los invernaderos plásticos que se pueden observar desde el espacio. Los vertidos de sustancias ajenas al paisaje no pueden competir con las mareas negras por los derrames de petróleo y balsas tóxicas. De alguna manera el tiempo ha revelado de qué manera el *Land Art* suponía una agresión de los espacios naturales.

En definitiva, la remodelación del paisaje producida por la extracción de materias primas ha creado un referente estético que se apoya en la profunda intervención del entorno que revela las cicatrices en la batalla de la especie humana contra el planeta. El territorio agredido, horadado, excavado, detonado, transportado y acumulado es una constante en la fotografía del territorio contemporáneo.

Nuevas líneas de investigación:

Las líneas de investigación artística y académica que se abren en torno a la sostenibilidad son tremendamente amplias y variadas. La tarea de una verdadera transición hacia la sostenibilidad es de tal envergadura que los caminos de investigación que se abren son múltiples:

- Analizar las nuevas representaciones del paisaje que reflexionan sobre la recuperación de los lazos emocionales.
- Profundizar en el análisis de los paisajes presentados como deseables. Establecer una catalogación de los paisajes que se construyen desde el sistema de consumo como referentes supuestamente sostenibles.

- Establecer nexos de colaboración entre las bellas artes y las organizaciones del tercer sector¹ (ONG) ecológicas para regenerar las representaciones de la sostenibilidad. Establecer lazos más profundos para romper la dependencia que las ONG tienen con los códigos comunicativos heredados de las técnicas de marketing capitalistas. Retomar la senda de la representación basada en proyectos pausados y reflexivos para evitar la mirada cortoplacista del sistema capitalista.
- Estudiar los proyectos de la imagen que están representando los nuevos modelos sostenibles desde una perspectiva positiva. Superar la fase de denuncia en la que se encuentra la fotografía actualmente y plasmar los proyectos y movimientos sociales que plantean una disyuntiva al modelo actual de consumo. Es necesario empezar a forjar las bases representativas del decrecimiento como una alternativa viable.
- En el plano educativo es necesaria la alfabetización ecológica en las bellas artes. Comenzar a establecer estrategias pedagógicas transversales a todas las asignaturas que incorporen el pensamiento ecológico dentro del pensamiento artístico.
- Crear una colaboración entre las bellas artes y ciencias medioambientales para generar proyectos visuales que revelen las consecuencias del cambio climático. Las ciencias ponen los datos y los artistas deben poner la imagen.
- Revisar los procesos fotográficos desde la fabricación de las cámaras hasta las formas de producción de la imagen. Hasta este momento la industria fotográfica prácticamente carece de procesos ecológicos ya que depende estrechamente de otras muchas industrias (digital, software, hardware, electrónica, óptica, etc). Los artistas deberán empezar a replantearse la relación con la industria fotográfica y establecer procesos ecológicos en la creación de imágenes buscando sistemas y modelos sostenibles y respetuosos con el medio ambiente.

¹ El término “tercer sector” se refiere a las organizaciones no gubernamentales (ONG).

- En consecuencia, estas nuevas investigaciones técnicas generarán una nueva corriente estética determinada por los ruidos técnicos de estos nuevos procesos. Las texturas de los papeles ecológicos, las nuevas tintas y los modos de captura de la imagen crearán una nueva forma de interpretar los referentes reales.
- Establecer los mecanismos teóricos que favorezcan la aparición, en un futuro próximo, de nuevas iniciativas tecnológicas que coloquen la sostenibilidad como eje central. Además los fotógrafos deberán empezar a tener en cuenta los efectos del proyecto a una escala ecosistémica, desde la planificación, viajes, edición, montaje, exposición y publicación.
- Será necesario crear procesos cuantificables en los proyectos fotográficos para medir la huella ecológica y la huella de CO₂. Empezar a establecer mecanismos para reducir a cero las emisiones de los procesos fotográficos.

Apunte final

El análisis de las representaciones que han surgido en torno a la sostenibilidad ha sido un camino plagado de frustraciones ante la avalancha de imágenes que muestran la destrucción de nuestro planeta. Los daños que estamos infligiendo al medioambiente son una advertencia para futuras generaciones sobre cómo no se deben hacer las cosas.

De forma abrumadora los proyectos que han reflexionado sobre las representaciones de la sostenibilidad han observado las aberraciones humanas a la naturaleza. El retrato continuo de los desmanes del sistema consumista, la denuncia de los excesos del sistema, las imágenes de las ruinas del capitalismo estético, son síntomas claros de una búsqueda de la esencia en la relación del ser humano con el entorno. Las profundas cicatrices que se han producido en la batalla del hombre contra la naturaleza son un caldo de cultivo ideal para el desarrollo de una serie de experiencias artísticas a través de la imagen que reflexionen sobre la compleja relación hombre-naturaleza.

Efectivamente, las imágenes que muestran el desastre natural son una búsqueda de los vínculos con el entorno, el artista que queda obnubilado ante la belleza del desastre está transitando por un camino necesario para llegar hasta los principios sostenibilistas. La búsqueda de la biomímesis pasa por ser conscientes de las heridas que se están asestando al entorno para luego poder curarlas o, al menos, dejar que cicatricen por sus propios medios.

Por lo tanto, sería lógico pensar que en los próximos años la fotografía recuperará los lazos con la naturaleza. Realmente hay una parte de la fotografía que nunca ha abandonado esta temática ya que es un género en sí mismo, pero que se ha retroalimentado de sus propios códigos iconográficos y simbologías. Suponemos que será desde la fotografía artística desde donde se produzca una vuelta a la naturaleza como nuevo espacio para la reflexión creativa. Los ecosistemas bien conservados que conviven en equilibrio con el hombre pueden ser tomados como ejemplos representativos de la nueva imagen de la sostenibilidad.

El mundo literario ya ha puesto de manifiesto el interés por contar historias que buscan la vuelta a la naturaleza recuperando al ascético escritor estadounidense y naturalista H.D. Thoreau que durante dos años dos meses y dos días vivió en una pequeña cabaña aislada cerca del lago Walden. Su obra *Walden o la vida en los bosques* se ha convertido en un referente del pensamiento ecológico. Thoreau describe cómo la naturaleza le procuraba sus bienes recuperando un estado de libertad frente a la esclavitud de la sociedad industrial.²

El cambio hacia una sociedad ecológica exige la transición de una mentalidad anclada en los valores de la modernidad a una que recupere una lógica ecosistémica en las relaciones entre los propios integrantes de la comunidad y con el medio ambiente. El primer paso para iniciar

2 La reedición en el 2016 del libro de Thoreau, *La práctica de lo salvaje* (Gary Snyder) y *El árbol* (John Fowles), y la publicación de textos como *Un año en los bosques* (Sue Hubble, 2016), *El solitario desierto, una temporada en los cañones* (Edward Abbey, 2016), *La vida del pastor* (James Rebanks, 2016) y *El libro de la madera. Una vida en los bosques* (Lars Mytting, 2016) revelan un creciente interés por recuperar los lazos perdidos con la naturaleza.

esta metamorfosis es reconocer a la especie humana como una más de entre las especies que habitan la Tierra, todas igual de importantes. El ser humano no es dueño de la naturaleza, pertenece a ella y a ella se debe.

Cuando la sociedad se sienta parte del supra organismo Tierra estaremos en el punto de inicio de una sociedad sostenible. Los artistas podrán ir detectando los patrones de comportamiento social que caminen hacia un mundo sostenible y establecerán un marco estético de la biomímesis. Para abordar el paso a una sociedad sostenible primero hay que imaginar nuevas formas de relación con el entorno, crear nuevos mundos equilibrados que se transformen en paradigma de la cultura. Educar la mirada con nuevos modos de ver, desaprender los valores capitalistas y reconsiderar nuevas visiones del mundo. Para esto es esencial el papel que juega la fotografía.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUACIL GÓMEZ, Julio (2010). “Democracia directa, colectiva y cooperativa” (Cap). *Claves del ecologismo social*. Madrid: Libros en acción. Págs. 135-142.
- ALONSO MIELGO, Antonio. SEVILLA GUZMÁN, Eduardo (1995). “El discurso tecnocrático de la sostenibilidad”. En CADENAS MARÍN, A. (Coord). *Agricultura y desarrollo sostenible*. Madrid: Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación. Págs. 91-119.
- ÁLVAREZ DE SOTOMAYOR REINA, Carlos (1999). “¿Qué es el Pensamiento Único?”. *INETemas* año VI, número 16, diciembre 99. Córdoba: Instituto de Estudios Transnacionales de Córdoba.
- ANDRÉS DEL CAMPO, Susana. LÓPEZ PASTOR, Ana Teresa. GONZÁLEZ MARTÍN, Rodrigo (2007) “Publicidad y medio ambiente. La necesidad de un compromiso en la comunicación publicitaria” *Ambienta*. Diciembre 2007. Facultad de Ciencias Sociales, Jurídicas y de la Comunicación. Universidad de Valladolid. Campus de Segovia.
- ARRIGHI, Giovanni (1997). “La globalización, la soberanía estatal y la interminable acumulación del capital”. Trabajo presentado en la Conferencia *Estados y Soberanía en la Economía Mundial*. Universidad de California, Irvine. 21-23 de febrero.
- ARRIGHI, Giovanni (1999). *El largo siglo XX*. Madrid. Editorial Alkal.
- ARROYO, Francesc (1997). “Vázquez Montalbán, investido doctor ‘honoris causa’ con una crítica al pensamiento único”. El País 18 de diciembre de 1997. Disponible en http://elpais.com/diario/1997/12/18/cultura/882399616_850215.html
- ARTHUS-BERTRAND, Yann (Director y guionista). BESSON, Luc (productor) (2009). *Home*. Francia: EuropaCorp.
- AUGÉ, Marv (2008). *Dubailand*. En web de Alex Plademunt. disponible en <http://www.alexplademunt.com/dubailand-text-esp>
- BADGER, Gerry (2009). *La genialidad de la fotografía: cómo la fotografía ha cambiado nuestras vidas*. Barcelona: Blume.

- BAJAC, Quentin (2008). *Plastic Photography*. In the occasion of *Correspondances Belin/Manet, Musée d'Orsay. Argol éditions, Paris*. Disponible en http://valeriebelin.com/wp-content/uploads/pdf/quentin_bajac_en.pdf
- BALLESTEROS GARCÍA, Carlos (2016). *Las cuentas de la vieja*. Madrid: Editorial San Pablo.
- BARTHES, Roland (1987). *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- BARTOSIEWICZ, Petra. MILEY, Marissa (2014). “Una revolución demasiado educada: algunas claves para entender el fracaso de la legislación sobre el clima en EEUU” *Gobernar para la sostenibilidad*. Barcelona. Icaria Editorial. Págs. 181-200.
- BAUDRILLARD, Jean (2009). *La sociedad de consumo*. Madrid: Siglo XXI de España Editores.
- BAUMAN, Zygmunt (2014). *¿La riqueza de unos pocos nos beneficia a todos?* Barcelona: Paidós Estado y Sociedad.
- BAUMAN, Zygmunt (2015). “Las redes sociales son una trampa”. *Babelia, El País*. Madrid. Disponible en http://cultura.elpais.com/cultura/2015/12/30/babelia/1451504427_675885.html
- BECK, Ulrich (2002). *La sociedad del riesgo global*. Madrid: Siglo XXI de España Editores.
- BECK, Ulrich (2011). “Teoría de la modernización reflexiva”. En BERIAIN, Josexto (Comp). (pp 223-266). *Las consecuencias perversas de la modernidad*. 3º edición. Barcelona: Antropos Editorial.
- BENET, Vicente J y NOS ALDÁS, Eloísa (2003). **La publicidad en el tercer sector**. Barcelona: Vicente Benet y Eloísa Nos Aldás ediciones.
- BENJAMIN, Walter (1988). *Dirección Única*. Madrid: Alfaguara, 1988.
- BERIAIN, Josexto (Comp) (2011). *Las consecuencias perversas de la modernidad*. 3º edición. Barcelona: Antropos Editorial.
- BERMEJO, Roberto (2005). *La gran transición hacia la sostenibilidad*. Madrid: Catarata.
- BIFO, Franco Berardi (2003). *La fábrica de la infelicidad*. Madrid: Traficantes de sueños.
- BOFF, Leonardo (2013). *La sostenibilidad. Qué es y qué no es*. Santander: Sal Terrae.
- BOURDIEU, Pierre (1997). *Sobre la televisión*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- BRAUDEL, Fernand (1984). *The Perspective of the World*. New York: Harper and Row.

- BROWN, Andrew (2014). *Art & ecology now*. New York: Thames & Hudson.
- BROWN, Peter G. y SCHMIDT, Jeremy J. (2014). “La vida en el Antropoceno: ¿un escenario tendencial o un retirada compasiva?” CAP. *Gobernar para la sostenibilidad*. Barcelona: Icaria Editorial.
- CADAVID BRINGE, Amparo (2006). “¿Qué comunicación para cuál desarrollo?” Congreso mundial de comunicación para el desarrollo. Centro de Competencia en Comunicación para América Latina, Colombia. www.c3fes.net.
- CALERO, M. (2007). *La atención de la prensa a la situación de emergencia planetaria*. Tesis doctoral. Departamento de Didáctica de las Ciencias Experimentales y Sociales. Universitat de València.
- CALERO, M. y VILCHES, A. (2009). “La prensa como instrumento de formación ciudadana para la sostenibilidad”. *Enseñanza de las Ciencias*, Número Extra VIII Congreso Internacional sobre Investigación en Didáctica de las Ciencias, Barcelona, pp. 413-416.
- CAMARERO ARRIBAS, Tomás (2010). *La ventaja sostenible*. Barcelona: Icaria editorial.
- CAMPANY, David (2015). “La arquitectura a través de la fotografía: documento, publicidad, crónica, arte”. *Construyendo mundos: fotografía y arquitectura en la era moderna*. Madrid: La fábrica.
- CANOGAR, Daniel (2011). *Declaración*. Página web del artista, consultada en enero de 2016. Disponible en <http://danielcanogar.com/artist-statement.php?lang=es>
- CANOGAR, Daniel (2011). *Exposición “Vórtices” - Fundación Canal Isabel II*. Página web del artista, consultada en enero de 2016. Disponible en http://danielcanogar.com/ficha.php?year=2011&proyecto=06_vortices&lang=es&foto=0
- CAPRA, Fritjof (7/12/2013). “Da Vinci fue el primer ecodiseñador: la naturaleza, que es la sabiduría, su modelo”. *El mundo*. Págs. 20-21.
- CASTELLOTE, Alejandro (2010). *Perímetro, Spain 2006-2009, Perimeter of 150 km around Madrid (Cartography II)*. Disponible en <http://www.gerardocustance.com/perimetro/>. Recuperado en enero de 2016.
- CECCON, Eliane (2008). “La revolución verde, tragedia en dos actos”. *Revista Ciencia* nº 91, junio-septiembre. Universidad Nacional Autónoma de México. Disponible en <http://www.revistas.unam.mx/index.php/cns/article/view/12160/11482>. Recuperado en diciembre de 2015.
- CHAVARRÍA, Javier (Coord). *Lugares comprometidos topografía y actualidad*. Madrid: Fundación ICO.

- CMMAD Comisión Mundial del Medio Ambiente y el Desarrollo (1988). *Nuestro Futuro Común*. Madrid: Alianza Editorial.
- CUENCA AMIGO, Jaime (2013). “El valor de la experiencia de ocio en la modernidad tardía” *Documentos de Estudio de Ocio* n° 48. Bilbao: Duesto Digital.
- CULTIVABIO. “Comunicación en alimentación ecológica y consumo responsable” Capt 1 *Proyecto CultivaBio*. 2009.
- DEBORD, Guy (1999). “La mercancía como espectáculo”. En *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Ediciones PreTextos.
- DENOUN, Martin. GEOFFROY, Valadon (2013). “¿Poseer o compartir?” *Le Monde Diplomatique*. Octubre de 2013 página 3.
- DIES, I (2007). “El modelo alimentario”. *Ecologistas*. N° 53.
- DOBSON, Andrew (1999). *El pensamiento verde. Una antología*. Madrid: Trotta.
- ECOLOGISTAS EN ACCIÓN (2010). “Una mentira repetida 3000 veces...”. *Diagonal*. Sección saberes del 10 al 23 de junio de 2010.
- EL MUNDO (2014). “Puertas cerradas en Rio de Janeiro ante el miedo al ‘rolezinho’, la nueva moda de Brasil”. *El Mundo* 20/01/2014. Disponible en: <http://www.elmundo.es/internacional/2014/01/20/52dcb-37ce2704ef2678b456a.html>
- ENGELMAN, Robert (2013). “Beyond Sustainababble”. *State of the World 2013. Is sustainability still possible?* Washington: The worldWatch Institute. Island Press.
- ESTEFANÍA, Joaquín (2012). *La economía del miedo*. Barcelona: Galaxia Guttenberg Círculo de lectores.
- EUROPA PRESS (11/05/2009). “Rubén Acosta gana el premio Acciona 2009 a la mejor fotografía sobre sostenibilidad expuesta en Madrid Foto”. Agencia Europa Press. Disponible en <http://www.europa-press.es/epsocial/rsc/noticia-ruben-acosta-gana-premio-acciona-2009-mejor-fotografia-sostenibilidad-expuesta-madridfoto-20090511190318.html> Recuperado en diciembre de 2015.

- FAO (1996). “Enseñanzas de la revolución verde: hacia una nueva revolución verde”. *Documento técnico n° 6 de la Cumbre Mundial sobre alimentación*. Del 13 al 17 de noviembre de 1996 en Roma. Organización de las Naciones Unidas para la Agricultura y la Alimentación. Consultado en mayo de 2012 <http://www.fao.org/docrep/003/w2612s/w2612s06.htm>
- FAO (2012). *Pérdidas y desperdicio de alimentos en el mundo – Alcance, causas y prevención*. Roma. Disponible en <http://www.fao.org/docrep/016/i2697s/i2697s.pdf> Recuperado en junio de 2016.
- FAO (3/06/2008). “El mundo sólo necesita 30 000 millones de dólares anuales para erradicar la amenaza del hambre”. *FAO Sala de Prensa*. Consultado en julio de 2014 y disponible en: <http://www.fao.org/NEWSROOM/es/news/2008/1000853/index.html>
- FERNANDEZ DURÁN, Ramón (2011). *La quiebra del capitalismo global: 2000-2030*. Madrid: Libros en Acción.
- FERNÁNDEZ, Horacio (dir) (2006). *Del paisaje reciente*. Madrid: Fundación ICO. Catálogo publicado con motivo de la exposición realizada en PhotoEspaña 2006 y organizada por La Fábrica y la Fundación ICO.
- FLUSSER, Vilém (2001). *Una filosofía de la fotografía*. Madrid: Editorial Síntesis.
- FMI (2000). *La globalización: ¿Amenaza u oportunidad?* Estudios temáticos del FMI. Disponible en <http://www.imf.org/external/np/exr/ib/2000/esl/041200s>
- FOLCH, Ramón (2011). *La quimera del crecimiento*. Barcelona: RBA temas de actualidad.
- FONTCUBERTA, Joan (2010). *La cámara de Pandora. La fotografía después de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- FONTCUBERTA, Joan (2011). “Por un manifiesto posfotográfico”. *La Vanguardia*. Disponible en <http://www.lavanguardia.com/cultura/20110511/54152218372/por-un-manifiesto-posfotografico.html> Consultado en diciembre de 2015.
- FOUCAULT, Michel (2007). *Nacimiento de la biopolítica*. Buenos Aires: FCE.
- FUKUYAMA, Francis (1992). *El fin de la historia y el último hombre*. Barcelona: Editorial Planeta.
- FULCHERI, Fabienne (2013). “Eric Aupol. Paysager de verre”. *EXIT Imagen y Cultura. Desastres*. n° 50. Madrid: Proyectos Utópicos SL.

- GARCÉS, Marina (2014). “No nos salvaremos solos”. *Diagonal Culturas*. Nº 218. 13-03-14 al 26-03-14. Págs. 04-05.
- GARCÉS, Marina (28-4-2014). “La distancia entre el poder y la dignidad”. *El País*. Opinión. Disponible en http://elpais.com/elpais/2014/04/22/opinion/1398159358_690481.html
- GARCÍA CAMARERO, Julio (2009). *El crecimiento mata y genera crisis terminal*. Madrid: Los libros de la catarata.
- GARCIA ROCA, Joaquin (1998). *La educación en el cambio del milenio*. Santander: Editorial Sal Terrae.
- GIDDENS, Antohony (2011). Modernidad y Autoidentidad. En BERIAIN, Josexto (Comp). (pp 33-72). *Las consecuencias perversas de la modernidad*. 3º edición. Barcelona: Antropos Editorial.
- GINER, Salvador (1993). “Religión civil” *Reis: Revista Española de Investigaciones Sociológicas* 61: 23-55.
- GOLEMAN, Daniel (2009). *La inteligencia ecológica*. Barcelona: Kairós.
- GÓMEZ ISLA, José (2005). *Fotografía de creación*. San Sebastián: Nerea.
- GONZÁLEZ BERNÁLDEZ, Fernando (1985). *Invitación a la ecología humana. La adaptación afectiva al entorno*. Madrid: Editorial Tecnos.
- GONZÁLEZ CORTÉS, María Teresa. “La Biopolítica” *El Catoblepas*, Nº 65. Julio 2007.
- GONZÁLEZ DURO, Enrique (2007). *Biografía del miedo*. Barcelona: Ed. Debate.
- GONZÁLEZ REQUENA, J. (1989). *El espectáculo informativo o la amenaza de lo real*. Madrid: Akal.
- GONZÁLEZ-JIMÉNEZ, Norberto (2016). “Apuntes sobre el automóvil en el paisaje contemporáneo”. *Revista Arte, individuo y sociedad*. Vol 28 Nº3. Madrid: Ediciones Complutense (UCM).
- GOODMAN, N. (1968). *Los lenguajes del arte*. Barcelona: Seix Barral.
- GOSSART, Cédricc (2010). “Cuando las tecnologías verdes incitan al consumo”. *Le Monde Diplomatique*. Agosto de 2010. Págs. 20 y 21.
- GREENPEACE (2011). *El mayor caso de contaminación industrial de Europa: los vertidos de fosfoyesos a las marismas del río Tinto, Huelva*. Informes Greenpeace 26 de enero de 2011. Disponible en <http://www.greenpeace.org/espana/es/reports/Fertiberia/>

- GREER, John (2008). *The long descent. A User's Guide to the end of the industrial age*. Gabriola Islans, Canadá: New Society Publishers.
- GREER, John (2009). *The econotechnic society. Envisioning a post peak-word*. Gabriola Islans, Canadá: New Society Publishers.
- GUBERN, Román (1996). *Del bisonte a la realidad virtual*. Barcelona: Anagrama.
- GUIMARAES, Roberto (2003). *Tierra de sombras: desafíos de la sustentabilidad y del desarrollo territorial y local ante la globalización corporativa*. CEPAL Naciones Unidas, Serie medioambiente y desarrollo n° 67. Santiago de Chile. Disponible en <http://www.cepal.org/publicaciones/xml/3/13883/lcl1965.pdf>
- HAN, Byung-Chul (2012). *La sociedad del cansancio*. Barcelona: Herder.
- HARRIBEY, Jean Marie (2013). “Crear riqueza, no valor”. *Le Monde Diplomatique*. Diciembre de 2013.
- HEARTNET, Eleanor (2008). *Arte & Hoy*. Barcelona: Phaidon.
- HEDGES, Chris (19-01-2013). *El mito del progreso humano*. Rebelión.org. Disponible en <http://www.rebelion.org/noticia.php?id=162459>
- HELLEINER, Eric (1997). “A Challenge to the Sovereign State? Financial Globalization and the Westphalian World Order”. Trabajo presentado en la Conferencia *Estados y Soberanía en la Economía Mundial*. Universidad de California, Irvine. 21-23 de febrero.
- HEMPEL, Monty (2014). “Ecoalfabetización: el conocimiento no es suficiente” (Cap). *Gobernar para la sostenibilidad*. Barcelona. Icaria Editorial. Págs. 79-95.
- HERRERO, Yayo. CEMBRANOS, Fernando. PASCUAL, Marta. (Coords) (2011). *Cambiar de gafas para mirar el mundo. Una nueva cultura de la sostenibilidad*. Madrid: Libros en acción.
- HIENBERG, Richard (2006). *Se acabó la fiesta. Guerra y colapso económico en el umbral del fin de la era del petróleo*. Benasque, Huesca: Barrabes editorial.
- HIENBERG, Richard (2007). *Powerdown. Options and actions for a Post-Carbon World*. Gabriola Island: Clairview Books.
- HUMMAN, Klaus (Dir) (1989). *Así fueron los ochenta*. Valencia: Editorial Stern.

- IBARZ, Vanesa (2009). “Entrevista Daniel Canogar. Otras Geologías”. *Revista Disturbis*. Num 8. Universitat Autònoma de Barcelona. Disponible en <http://www.disturbis.esteticauab.org/Disturbis567/VIbarz.html>
- INGLEHART, Ronald (2001). *Modernización y postmodernización*. Madrid: CIS, Centro de Investigaciones Sociológicas.
- IPCC (2007). *Cambio climático. Base de ciencia física*. Contribución del Grupo de Trabajo I al Cuarto Informe de Evaluación del IPCC. Cambridge University Press. Disponible en http://www.ipcc.ch/publications_and_data/publications_climate_change_2007_the_ar4_synthesis_report_spanish.htm
- IPCC (2013). *La influencia humana en el clima es clara, según el informe del IPCC*. Nota de prensa del Grupo Intergubernamental de Expertos del Cambio Climático. 27 de septiembre de 2013. Disponible en http://www.ipcc.ch/news_and_events/docs/ar5/press_release_ar5_wgi_sp.pdf
- IPCC (2014). *Cambio Climático 2014. Impactos, adaptación y vulnerabilidad*. Contribución del grupo de trabajo II al Quinto Informe de Evaluación del Grupo Intergubernamental de Expertos sobre el Cambio Climático. OMM PNUMA. Disponible en http://www.ipcc.ch/pdf/assessment-report/ar5/wg2/ar5_wgII_spm_es.pdf
- IPCC (2014). *Cambio climático 2014: Informe de síntesis*. Contribución de los Grupos de trabajo I, II y III al Quinto Informe de Evaluación del Grupo Intergubernamental de Expertos sobre el Cambio Climático. Equipo principal de redacción, R.K. Pachauri y L.A. Meyer (eds.).
- IRANZO, Juan Manuel. (1996). “Ecologismo y religión civil: Ética y política en la modernidad avanzada”. *Política y Sociedad*, 23. Universidad de Navarra. Madrid. Págs. 173-192.
- JAMES, William (1922). *La voluntad de creer y otros ensayos de la filosofía popular*. Madrid: Daniel Jorro.
- JUAREZ, Roberto (2001) “James Casebere” *Bomb*, N°.177, pág. 32.
- KENDAL, Henry. Editor (1992). *Advertencia de los Científicos del Mundo a la Humanidad*. Unión de Científicos Preocupados. Disponible en <http://www.ucsusa.org>
- KLEIN, Naomi (2014). *Esto lo cambia todo. El capitalismo contra el clima*. Barcelona: Paidós.
- KNAUP, H. SCHEISSL, M. SEITH, A. (2011) “El hambre cotiza en Bolsa”. *El País Domingo*. 04 de septiembre de 2011.
- KOETZLE, Hans-Michael (2012). *50 fotografías míticas. Su historia al descubierto*. Colonia: Taschen.

- KUNZIG, Robert (noviembre de 2013). “Demostrar”. *National Geographic. Especial fotografía: el poder de la imagen*. Barcelona: National Geographic España.
- LASCH, Christopher (1990). *La cultura del narcisismo*. Barcelona: Ed. Andrés.
- LATOUCHE, Serge (2008). *La apuesta por el decrecimiento*. Barcelona: Icaria.
- LEAL, Jose F. (13/1/2007). “El ‘boom’ de las cooperativas de consumo” *El mundo*. Suplemento Natura.
- LEGIDO, Victoria. (2016). “Del bodegón a la basura. Representaciones de alimentos en la historia del arte desde la perspectiva de la fotografía contemporánea”. *Revista Arte, individuo y sociedad*. Vol. 28 N° 3. Madrid: Ediciones Complutense (UCM).
- LIPOVETSKY, Guilles. SERROY, Jean (2015). *La estetización del mundo. Vivir en la época de capitalismo artístico*. Barcelona: Anagrama.
- LOMBORG, Bjørn (2007). “Se está generando un pánico exagerado con el cambio climático”. *Consumer*. 24 de octubre de 2007. Disponible en http://www.consumer.es/web/es/medio_ambiente/energia_y_ciencia/2007/10/24/171001.php
- LÓPEZ ÁLVAREZ (2010): “Biopolítica, liberalismo y neoliberalismo: acción política y gestión de la vida en el último Foucault”. *Hacer vivir dejar morir. Biopolítica y capitalismo*. Sonia Arribas, Germán Cano y Javier Ugarte (coordinadores). Madrid: CSIC-La Catarata, 2010. Págs. 85-108. Disponible en <http://es.scribd.com/doc/31676996/texto-csic-biopolitica-1>
- LÓPEZ DE URALDE, Juan (2009). “La guerra sucia del negacionismo”. *Greenpeace España*. 3 de diciembre de 2009. Disponible en <http://greenpeaceblong.wordpress.com/2009/12/03/la-guerra-sucia-del-negacionismo/>
- LÓPEZ SANTIAGO, Cesar (1994). *Lo universal y lo cultural en la estética del paisaje. Experimento transcultural de percepción del paisaje*. Tesis doctoral. Facultad de Ciencias. Universidad Autónoma de Madrid.
- LORENTE, José Ignacio. DOBLAS, Francisco Javier (2009). “La construcción mediática de lo ecológico. Estrategias discursivas en la información de actualidad”. *RLCS, Revista Latina de Comunicación Social*, 64, páginas 315 a 327. La Laguna (Tenerife): Universidad de La Laguna.
- LUHMAN, Niklas (2011). “El concepto del riesgo”. En BERIAIN, Josexto (Comp). (pp 123-154). *Las consecuencias perversas de la modernidad*. 3º edición. Barcelona: Antropos Editorial.

- LUHMAN, Niklas (2011). “El futuro como riesgo”. En BERIAIN, Josexto (Comp). (pp 155-173). *Las consecuencias perversas de la modernidad*. 3º edición. Barcelona: Antropos Editorial.
- LYNCH, Kevin (2014). *Echar a perder. Un análisis del deterioro*. Barcelona: Gustavo Gili.
- MACLEAN, Alex S. (2003). *La fotografía del territorio*. Barcelona: Gustavo Gili.
- MARCUSE, Herbert (2010). *El hombre unidimensional*. Barcelona: Ariel Filosofía.
- MARTÍN PRADA, Juan (2012). *Prácticas artísticas e internet en la época de las redes sociales*. Madrid: AKAL.
- MARTÍN SERRANO, Manuel (2004). *La producción social de la comunicación*. Madrid: Alianza editorial.
- MARX, Karl (1989). *Contribución a la crítica de la economía política*. Moscú: Editorial Progreso. Disponible en https://pensaryhacer.files.wordpress.com/2008/06/contribucion_a_la_critica_de_la_economia_politica.pdf
- MAX-NEEF, Manfred (1998). *Desarrollo a escala humana*. Barcelona: Icaria Editorial.
- MCKIBBEN, Bill (1989). *The End of Nature*. Nueva York: Random House.
- MEADOWS, Donella. MEADOWS, Dennis. RANDERS, Jorgen (2004). *Los límites del crecimiento 30 años después*. Barcelona: Galaxia Guttemberg.
- MIRÓ, N. (2000). “Formas artísticas en la reivindicación de la naturaleza. Arte ecológico”. En PERÁN, M.; PICAZO, G. (Eds.) *Naturalezas. Una travesía por el arte contemporáneo*. Barcelona: MACBA.
- MONEDERO, Juan Carlos (2012). *Energías limpias, negocios sucios*. Documental dirigido por David B. Islas. Disponible en <http://www.youtube.com/watch?v=9nf-oer2TNw>
- MOROZOV, Evgeny (2014). “De la utopía digital al choque social”. *Le Monde Diplomatique*. Agosto de 2014. Página 22.
- MUÑOZ, C (1998). “De la habitabilidad”. *Astrágalo* nº 9. Madrid: Celeste Ediciones.
- NAREDO, Jose Manuel (2004). “Sobre el origen, el uso y el contenido del término sostenible”. *Ci[ur] Red de cuadernos de investigación urbanística*. Nº 41. Universidad Politécnica de Madrid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura.

- NAREDO, José Manuel (2001). “La reconciliación virtual entre economía y ecología en el nuevo desarrollo ecológico”. *Polis: Revista Latinoamericana*. N°2. Disponible en <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2797391>
- NIETO, Maite (2014). “La basura es una mina”. *El País semanal* n° 1971. Domingo 8 de julio de 2014.
- NOVELO, Mauricio (2010). “Entrevista con Naoya Hatakeyama” *Estudios de Asia y África*, vol. XLV, núm. 1, enero-abril, 2010. Págs. 159-170. A.C. Distrito Federal, México: El Colegio de México.
- O’CONNOR, James (2011). “¿Es posible el capitalismo sostenible?”. *Youko, revista crítica de las artes y el pensamiento*. N° 11. Julio de 2011. Tierra de Nadie Ediciones. Páginas 117-130. Artículo traducción del original: O’CONNOR, James 1998 “Is sustainable capitalism possible?”, en *Natural Causes. Essays on ecological marxism*. New York, London: The Guilford Press.
- OCU (2010). “Publicidad ecológica: el cuento de «caperucita verde»”. Portal de la Organización de Consumidores y Usuarios OCU.org. 22 de noviembre de 2010. Disponible en <https://www.ocu.org/consumo-familia/supermercados/informe/publicidad-ecologica-el-cuento-de-caperucita-verde-520104/los-diez-pecados-de-la-publicidad>. Recuperado en enero de 2015.
- OJEDA-BARCELÓ, Fernando. GUTIÉRREZ-PÉREZ, José. PERALES-PALACIOS, F. Javier (2009). “¿Qué herramientas proporcionan las tecnologías de la información y la comunicación a la educación ambiental?” *Revista Eureka sobre Enseñanza y Divulgación de las Ciencias*, vol. 6, núm. 3, págs. 318-34. Asociación de Profesores Amigos de la Ciencia: EUREKA España.
- OLIVARES, Rosa (2013). “Los límites de la mirada”. *Exit. Imagen y cultura* n° 52. Madrid: Rosa Olivares y Asociados, S.L.
- ONU (1992). “Convención marco de las Naciones Unidas sobre cambio climático” FCCC, INFORMAL número 84. Consultado en octubre de 2014. Disponible en https://unfccc.int/files/essential_background/background_publications_htmlpdf/application/pdf/convsp.pdf
- ONU (2012). “El futuro que queremos. Informe final de la Conferencia Rio+20”. Rio de Janeiro del 20 al 22 de junio de 2012. Consultado en julio de 2015. Disponible en <https://rio20.un.org/sites/rio20.un.org/files/a-conf.216-l-1-spanish.pdf>
- OVEJERO, Félix (1999). “La retórica del pensamiento único”. *Inetemas, Publicación del Instituto de Estudios Transnacionales de Córdoba*. Año VI. N° 16. Diciembre 1999.

- OXFAM (2009). *El derecho a sobrevivir, el reto humanitario del siglo XXI*. Informe de OXFAM. Oxfam International. Oxford.UK. Disponible en <http://www.oxfam.org/sites/www.oxfam.org/files/derecho-a-sobrevivir-informe.pdf>
- OXFAM (2014). *Gobernar para las élites. Secuestro democrático y desigualdad económica*. 178 Informe de OXFAM. Oxfam International. Oxford.UK. Disponible en <http://www.oxfamintermon.org/sites/default/files/documentos/files/bp-working-for-few-political-capture-economic-inequality-200114-es.pdf>
- PARDO, José Luís (2006). “Nunca fue tan hermosa la basura” *Conferencia en el ciclo Distorsiones Urbanas de Basurama 06*. La Casa Encendida. Madrid, el 17 de mayo de 2006. Consultado en junio de 2015. Disponible en http://www.basurama.org/b06_distorsiones_urbanas_pardo.htm
- PORRITT, Jonatton (1984). *Seeing Green: the politics of ecology explenined*. Oxford: Blackwell.
- PRIETO, Pedro (2010). “Tacklin large scale economic uncertainties”. *Bis Step*. Bussines,Industry and Goverment-Science and Technologies for Enhancing Policy. Brussels.
- RALSTON SAUL, John (2012). *El colapso de la globalización y la reinención del mundo*. Barcelona: RBA ediciones.
- RALSTON SAUL, John (2013). “No hay razón para salvar a los bancos” *El País Semanal*. 5 de febrero de 2013. Madrid.
- RAMONET, Ignacio (1995). “La pensée unique” *Le Monde Diplomatique*. Enero de 1995. Disponible en: <http://www.monde-diplomatique.fr/1995/01/RAMONET/1144>. Consultado en febrero de 2012
- RAMONET, Ignacio (1996). “El Pensamiento único”. *Le Monde Diplomatique, Edición española*. Mayo de 1996.
- RAMONET, Ignacio (2011). “La gran regresión”. *Le Monde Diplomatique*. Año XVI nº 194. Diciembre 2011, pág. 1.
- RAMONET, Ignacio (2013). “El mundo en 2030” *Le Monde Diplomatique, Edición española*, nº211. Mayo de 2013.
- RAQUEJO, Tonia. PARREÑO, José María (eds) (2015). *Arte y ecología*. UNED (e-book).
- RIBAS, Xavier (2011). *Las vallas fronterizas de Ceuta y Melilla. ¿Un paisaje para el futuro?*. Texto introductorio para la exposición Concrete Geographies 2002-2009 disponible en http://www.xavierribas.com/Contents/Ceuta/Xavier_Ribas_CG_Cast.pdf.

- RIDLEY, Matt (2011). *El optimista racional*. Madrid: Taurus.
- RIECHMAN, Jorge (2006). *Biomimesis, ensayo sobre imitación de la naturaleza, ecosocialismo y autocontención*. Madrid: Libros de la Catarata.
- RODRIGUEZ BRAUN, Carlos (1999). “La interpretación navideña del pensamiento único”. *Inetemas*, Publicación del Instituto de Estudios Transnacionales de Córdoba. Año VI. N° 16. Diciembre 1999.
- RODRÍGUEZ, Jaime (2004). *Ecología*. Madrid: Pirámide.
- ROJAS MIX, Miguel (2006). *El imaginario. Civilización y cultura del siglo XXI*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- ROUBINI, Nouriel (2011). “Al final, Marx tenía razón: el capitalismo es autodestructivo”. *Sin permiso*. 11 de septiembre de 2011. Disponible en <http://www.sinpermiso.info/textos/index.php?id=4415>
- SALGADO, Sebastião (2014). *La sal de la vida*. Documental dirigido por Wim Wenders y Juliano Ribeiro Salgado.
- SÁNCHEZ, Ana B. POSCHEN, Peter (2009). “Empleos verdes: hacia el trabajo decente en un mundo sostenible y con bajas emisiones de carbono”. *Informe PNUMA-OIT*. Disponible en <http://empleosverdes.mex.ilo.org/wp-content/uploads/2014/06/EMPLEOS-VERDES-HACIA-EL-TD-EN-UN-MUNDO-SUSTENIBLE-y-CON-BAJAS-EMISIONES-DE-CARBONO-OITCSIPNUMA-2008.pdf>
- SANTAMARTA FLÓREZ, José (2009). “Las emisiones de gases de invernadero en España (1990-2008)” *World Watch* N° 30. Disponible en <https://www.nodo50.org/worldwatch/ww/pdf/emisiones2008.pdf>
- SARTORINI, Giovanni (1998). *Homo videns, la sociedad teledirigida*. Buenos Aires: Taurus.
- SASSEN, Saskia (1996). *Losing Control? Sovereignty in an Age of Globalization*. Nueva York: Columbia University Press.
- SASSEN, Saskia (1997). “The Global economy: Its Necessary Instrumentalities and Cultures”. Trabajo presentado a la *Conferencia sobre Estados y Soberanía en la Economía Mundial*, Universidad de California, Irvine. 21-23 de febrero.
- SCHOPENHAUER, Arthur (2006). *El mundo como voluntad y representación*. Madrid: Akal Ediciones.
- SCHUMACHER, E. Fritz (1990). *Lo pequeño es hermoso*. Madrid: Blume. Págs. 13-19.

- SIMÓN FERNÁNDEZ, Xavier. COPENA RODRÍGUEZ, Damián. PÉREZ NEIRAC, David. DELGADO CABEZA, Manuel. SOLER MONTIELE, Marta (2012). “Análisis del coste ambiental de las importaciones de alimentos en el estado español 1995-2007”. *XIII Jornadas de economía crítica: Los costes de la crisis y alternativas en construcción*. Sevilla. Febrero de 2012. Págs. 383-407. Disponible en <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/ec/jec13/Ponencias/economia%20ecologica%20y%20medio%20ambiente/ANALISIS%20DEL%20COSTE%20AMBIENTAL.pdf>. Consultado en julio de 2014.
- SOLANA RUIZ, José Luís. “Reduccionismos antropológicos y antropología compleja”. *Gazeta de Antropología*, nº 15, 1999, Cádiz.
- SOLOMON-GOUDEAU, Abigail (2001). “La fotografía tras la fotografía artística”. En WALLIS. Brian (Ed). *Arte después de la modernidad*. Madrid: AKAL. Págs. 75-86.
- SONTAG, Susan (1973). *Sobre la fotografía*. Barcelona: Debolsillo.
- STIGLITZ, Joseph (2007). *El malestar en la globalización*. Punto de lectura. Madrid.
- STRATE, Lance (2012). “El medio y el mensaje de McLuhan”. *Infoamérica. Iberoamerican Communication Review*. Número 7-8. Octubre-Mayo, 2011-2012. Disponible en http://www.infoamerica.org/icr/n07_08/strate.pdf
- TAIBO, Carlos (2009). *En defensa del decrecimiento*. Disponible en <http://www.rebelion.org/noticia.php?id=82648>
- TEN, Antonio E. (1998). “Los nuevos paraísos”. *ARBOR*, del Consejo superior de investigaciones científicas (España), vol. CLX, págs. 109-131.
- UNESCO (2005). *Hacia las sociedades del conocimiento*. Mayenne: Ediciones UNESCO. Disponible en <http://unesdoc.unesco.org/images/0014/001419/141908s.pdf>
- VÁSQUEZ ROCA, Adolfo (2007). “Baudrillard: cultura, simulacro y régimen de mortandad en el sistema de los objetos”. *Nómadas. Revista crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*. Nº 16. Publicación electrónica de la UCM.
- VIRILIO, Paul (1997). *Un paisaje de acontecimientos*. Buenos Aires: Paidós.
- VIRILIO, Paul (1999). *El ciber mundo, la política de lo peor*. Madrid: Cátedra.

- WALLERSTEIN, Immanuel (1997). *Ecología y costes de producción capitalistas: no hay salida*. Traducción del artículo “The Global Environment and the World-System,” presentado en las Jornadas PEWS XXI, Universidad of California, Santa Cruz, 3 a 5 de abril. Disponible en <http://www.rebellion.org/noticia.php?id=7843>. Consultado en abril de 2013.
- WALLERSTEIN, Immanuel (2012). *El capitalismo histórico*. Editorial Siglo XXI.
- WALLIS, Brian. KASTNER, Jeffrey (ed) (2005). *Land Art y arte medioambiental*. Hong Kong: Phaidon Press.
- WMO (9 de septiembre de 2014). “Las concentraciones de gases de efecto Invernadero alcanzan un nuevo récord” Comunicado de prensa número 965. Organización Meteorológica Mundial. Disponible en http://www.wmo.int/pages/mediacentre/press_releases/pr_965_es.html
- WOMBELL, Paul (2009). “¿Fue todo un sueño?” *Fotografía y vida cotidiana*. Años 70. Madrid: La Fábrica Editorial. Págs. 18 a 25.
- ZARZA NÚÑEZ, Tomás (2007). *El álbum de familia. De la caja de zapatos a los weblog*. Tesis doctoral dirigida por Juan Millares Alonso. Departamento de Dibujo II. Facultad de Bellas Artes. UCM. Madrid.
- ZARZA NÚÑEZ, Tomás (2015). “Autobiografías apócrifas: ser y (a)parecer”. En *Autobiografía: narración y construcción de la subjetividad en la creación artística contemporánea*. Seminario de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo. Sede Pirineos. Huesca, del 22 al 24 de octubre de 2015. Disponible en <http://www.dphuesca.es/documents/11916/9a0bfca7-6dc1-4743-aaff-6cd36b9c8612>
- ZHU, Zaichun et al (2016). “Greening of the Earth and its drivers” *Nature Climate Change* 6, 791–795 Disponible en <http://www.nature.com/nclimate/journal/v6/n8/full/nclimate3004.html>. Recuperado en junio de 2016.
- ZITTEL, Werner. SCHINDLER, Jörg (2009). *Coal: resources and future production*. Energy Wach Group Series nº1. Disponible en energy-watchgroup.org
- ŽIŽEK, Slavoj (2008). *Arte, Ideología y capitalismo*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.

